



Margitházi Beja

Trauma és próba

Ismétlés, emlékezés és újrajátszás *A Hamlet-szindróma* (2022) című dokumentumfilmben

*„Aligha állhatunk meg annak a szörnyűségnek a küszöbén,
a küszöbön, amely talán, mint Lacan írja, a halál határvidéke
– vagy inkább ön-halálnak mondjuk? –, az életben,
ahol az élet úgy pillantja meg a halált, mintha annak belsejéből tenné.
Megtapasztalható-e egy ilyen határ a műalkotáson keresztül,
mint küszöb és átjárás a Másik felé? Ha igen, akkor
csak a halál határa az, amit itt átjárnak?
A halál a túlvilág egyetlen birodalma?”*

Bracha Ettinger: *Art as the Transport-Station of Trauma* (2021, 330)

*„Azt csinálunk a színpadon, amit akarunk... Leromboljuk a sztereotípiákat.”
Roza Sarkasian, színházrendező (*A Hamlet-szindróma*, 2022)*

Griselda Pollock művészettörténész „Art/Trauma/Representation” című 2009-es esszéjében, Bracha Ettinger nyomán „a trauma mint reprezentálhatatlan” logikájának újratárgyalását javasolja, amely – főként a félreértett adornói figyelmeztetés, a holokauszt után született elméletek és a kilencvenes években induló „trauma studies” hatására (Caruth, 1996) – a traumaértelmezések „egyfajta trópusává” vált (Bennett, 2005, 15). A trauma árnyékként vagy „eseményként (amelyet nem ismerhetünk)”, folyamatos jelenként való teoretizálásának nem ez az első kritikája, de Pollock pszichoanalitikus megközelítése a freudi *Arbeit* (l. álommunka, gyászmunka) jegyében a traumának egy olyan, főként Ettinger elméleteire és képeire érvényesített, de továbbgondolható esztétikáját vázolja fel, mely a traumát „valamilyen teret és időt, valamiféle rést, egyfajta résztvevő másságot” implikáló találkozásként tételezi (Pollock, 2009, 42-43).

A kortárs dokumentumfilmek egyik új típusa rendhagyó választ ad Pollock felvetésére akkor, amikor egy olyan hibrid, intermediális módszert alkalmaz különféle traumatörténetek közvetítésére, amely nemcsak vegyes érzelmi hatásokhoz és a

dokumentarista performativitás újragondolásához vezet, de trauma, művészet és terápia viszonylatában is új távlatokat nyit. Ezek a filmek, amelyeket „próba-dokumentumfilmnek” nevezek, olyan traumatikus történelmi események (pl. holokauszt, háború, terror-merénylet) színházi színreviteli folyamataiba engednek bepillantást, amelyeket maguk a túlélők játszanak el. Az utóbbi évek ilyen filmjei¹ határozottan túlmutatnak egy színházi próbasorozat egyszerű dokumentálásán, és a traumamunka hosszantartó, küzdelmes folyamatairól tudósítanak (lásd Margitházi, 2022, 2023).

E megközelítés egyik legújabb példája Elwira Niewiera és Piotr Rosolowski *A Hamlet-szindróma* (*The Hamlet Syndrome*, 2022) című lengyel-német dokumentumfilmje, mely öt ukrán fiatalot követ, akik a 2013-14-es Majdan-tüntetés és az azt követő kelet-ukrajnai háború után, 2021 őszén egy Shakespeare *Hamletje* által inspirált színházi előadás próbafolyamatában vettek részt, Lvivben. Saját életeseményeik „személyes” művészi újrajátszásainak² (Margulies, 2019) előkészítése – a próba koncepcionális keretein belül – nemcsak a (poszttraumás) jelen és a (traumatikus) közelmúlt közti különféle érzelmi váltásoknak, de az egymás traumáira adott reakcióknak, személyes és társas konfliktusok kibontakozásának is teret ad. *A Hamlet-szindróma* ezeken a találkozásokon és szakadásokon keresztül villantja fel a háborús trauma néhány tipikus jellemzőjét, a forgatási szituáció és a színházi próbafolyamat kettős, intermediális performativitásában. Más, újrajátszásokon (*reenactment*) alapuló dokumentumfilmekhez hasonlóan (mint például a *Libanoni keringő* [*Waltz with Bashir*, Ari Folman, 2008], *Az ölés aktusa* [*The Act of Killing*, Joshua Oppenheimer, 2012] vagy *A hiányzó kép* [*The Missing Picture*, Rithy Panh, 2013]) azt állítja, hogy a traumával való szembenézés éppen a fájdalmas tagadások, kudarcot valló vagy zsákutcába futó értelemkeresés révén lehet sokatmondóbb, és a pollocki értelemben vett „találkozás”-ra ösztönzőbb, mint a traumatikus események bármilyen hű vagy pontos ábrázolása. A többhónapos próbafolyamat első szakaszát követve *A Hamlet-szindróma* nemcsak a háborús erőszak és trauma tüneteiről képes beszámolni, de a színházi és filmes kifejezőmód közé beágyazódó traumamunka reprezentációs kereteket szétfeszítő erejéről is, mely a brechti elidegenítés és távolságtartás technikáit idézve, a konstruálás és felszámolás oda-vissza mozgásában nyilvánul meg.

¹ A magyar *A létezés eufóriája* című dokumentumfilm (Szabó Réka, 2019) mellett néhány további külföldi példa az utóbbi évekből: *Ghost Hunting* (Raed Andoni, 2017), *Srbenka* (Nebojša Slijepčević, 2018), *Witness Theatre* (Oren Rudavsky, 2018), *Reconstructing Utoya* (Rekonstruksjon Utoya, Carl Javér, 2018), *We Are Not Princesses* (Bridgette Auger–Itab Azzam, 2018), *Theatre of War*, Lola Arias, 2018).

² Ivone Margulies *In Person: Reenactment in Postwar and Contemporary Cinema* című 2019-es könyvében „személyes újrajátszásnak” (*in person reenactment*) nevezi azt az újrajátszást és önismereten alapuló új performatív műfajt, amikor egy adott személy (vagy személyek) a vele a múltban megesett történetet, eseményt újra eljátszik a kamera előtt. Margulies szerint ez a mód radikálisan eltér a mimetikus rekonstrukció egyéb formáitól, és könyvét ezen, az utóbbi hét évtizedből származó, fikciós és dokumentumfilmek példák elemzéseinek szenteli.

Trauma, ismétlés, játék

A változó elméleti megközelítések, növekvő népszerűség és a profanizálódás irányába ható jelentésmódosulás keresttüzeiben a trauma fogalma az ezredforduló után túlságosan rugalmas, mindent átható, mégis dinamikusan fejlődő koncepcióként áll előttünk (Bonds–Craps, 2020). Míg a pszichoanalitikus és posztstrukturalista traumaelméletek bizonyos mértékig még a kilencvenes években is jellemzően a trauma kimondhatatlan és reprezentálhatatlan jellegét hangsúlyozták, ezeket a nézeteket később a terápiás gyakorlatok és az esztétikai elméletek is megkérdőjelezték. Az „érinthesetlen” trauma ideájának kritikája, amelyhez a 2000-es években olyan gondolkodók csatlakoztak, mint Judith Butler, Georges Didi-Hubermann, Dominick LaCapra (2001, 2006), Sabine Sielke, Jill Bennett vagy Jacques Rancière, a statikus, szakralizált traumaképtől a feldolgozhatóbb és művésziileg jobban megközelíthető traumafogalom irányába való elmozduláshoz vezetett (erről bővebben lásd Werner, 2020, 59-94).

Amint Griselda Pollock fent említett esszéjében érvel, az áldozatok és a túlélők számára a narrativitás felerősödése a traumától való „passzázst”, eltávolodást jelenti, mivel a narratíva temporalitása „a reprezentáció által átadott strukturáció révén beburkolja, de egyben el is tompítja a trauma örökké kísértő erejét” (Pollock, 2009, 43). Pollock ugyanakkor óva int attól, hogy a művészet célját és az ábrázolás/reprezentáció célját összekeverjük, amikor a traumához közelítünk, ezért ennek a kapcsolatnak az újragondolását veti fel. A trauma „a reprezentáció radikális és redukálhatatlan tárgya, amely nem tud valamivé válni” (2009, 42), tehát sosem válik azonossá a narrációval vagy a reprezentációval; a trauma fallikus modelljével való leszámolás a trauma örökké jelenlévő (időtlen), és hiányzó (tértelen) dimenzióján és a trauma jövőjén való túllépést jelenti, mivel azt nem lehet a reprezentáció, a narratíva, vagy az emlékezet keretei közé zárni. Pollock számára, Ettinger nyomán, a trauma „átadódik (*transmitted*): egy inter-szubjektív transzport”, amit nem lehet teljesen belefoglalni a műalkotásba; a nyomaival való olyan folyamatos jövőbeni szembesülést jelent, amelynek során mások is inkább traumaként, és nem egy adott történetként érzékelik – mivel ez egy esztétikai találkozás a művész és a világ, a műalkotás és a látó, olvasó, hallgató befogadó között (Pollock, 2009, 46).

Az egykori trauma felidézése ugyanakkor az újratraumatizálás kockázatát is felveti, miközben a traumatikus neurózis kényszerűen ismétlődő természetét tükrözi és utánozza, amelyet a pszichoanalitikus elmélet kezdettől fogva érzékelt. Freud az első világháborús veteránok visszatérő rémálmai kapcsán *A halálöszön és az életöszönökben* (Freud, 1920) teszi fel először azt a kérdését, hogy az egyébként vágyteljesítő funkciójú álom, az örömevtől függetlenül, miért éppen a traumatizáló eseményhez viszi vissza minduntalan az egykori katonákat. A kényszeres ismétlődés egyik magyarázatának az élmény feldolgozatlanságát tartja, és korábbi, *Emlékezés, ismétlés, átdolgozás* című 1914-es írására visszautalva írja: „A beteg nem tud a benne elfojtottakra teljesen visszaemlékezni [...], kénytelen az elfojtottat jelen élményként megismételni, ahelyett, hogy [...] a múlt egy részeként emlékezetébe idézné.” (Freud, 1920/1923, 15.) A trauma pillanatában felkészületlen szervezet nem tudott, és azóta

sem tud megbirkózni a váratlan eseménnyel, az ismétlés a feldolgozásra, feszültségcsökkentésre tett sikertelen kísérlet, melynek alternatívája valamiféle átdolgozás (*durcharbeiten*), azaz emlékezetbe idézés lehetne, ami egyben a terápia lényege is: a beteggel, a jelen és a múlt közötti különbséget világosan felvázolva, újra át kell éltetni elfelejtett életének bizonyos részleteit, melynek segítségével „a látszólagos realitás mégiscsak a feledésbe merült múlt tükröződéseként legyen felismerhető” (Freud, 1920/1923, 16).

Traumaelméleti szempontból Cathy Caruth elsőre meglepőnek tartja, hogy Freud ebben az írásában a veteránok visszatérő rémálmainak hirtelen ugrással egy gyerekjáték (a *Fort/Da* cselekvés) részletes leírására vált át, melyet a traumaelméleti hagyomány egyébként nem szokott a trauma értelmezéséhez kapcsolni. A gyerek által eldobott, majd visszahúzott faorsó Freud szerint nemcsak az anya távozását és vágyott visszatérését eljátszó szimbolikus vágyteljesítő játék, de a veszteség fájdalomnak enyhítését is szolgálja, ráadásul úgy, hogy ennek helyére az alkotás, teremtés élvezetét állítja. Caruth a két példa közös vonásait keresve arra mutat rá, hogy a veteránok ismétlődő álma nemcsak a halál tanúságának, szörnyűségeinek, de a belőle való felébredésnek is a megismétlése. Azaz az ismétlés mindig felkínálja valami új, más megjelenésének, kifejeződésének a lehetőségét, melynek a játékhoz (*Spiel*), a felfedező, teremtő invencióhoz való asszociálása Caruth szerint megvilágító erejű (Caruth, 2014, 22-24). A példákat a halálösztön és az életösztönök eredeti kontextusába visszavetítve, Caruth értelmezése szerint a rémálomból való felébredés ismétlődése egyszerre mutat a halállal való találkozás élményének feldolgozatlanosságára, de a túlélési élmény felfoghatatlanságára is. Ez Caruth számára egyértelműen ahhoz a kérdéshez vezet tovább, hogy a trauma élménye mennyiben lehet egyben az élet imperatívuszának megtapasztalása, illetve mi a természete annak az életnek, amely a traumán túl is folytatódik. Vagy, ami még ennél is alapvetőbb, megfoghatatlanabb: mi az életösztön nyelve, kifejeződési formája? (Caruth, 2014, 23-25.)

Próba-folyamat és pre-formatív performativitás

A *Hamlet-szindróma* című filmben a próbaformátum központi szerepet játszik a főszereplők háborús traumáinak és személyes konfliktusainak megközelítésében. Lokálisan és időben is behatárolva, a próba eredetileg az a színházi intézmény, mely az itt folyó munkának, az előadás megformálásának határozott kontúrokat ad (Diekmann, 2014, 2). Erre az előkészületi folyamatra utalva az angol *rehearsal* kifejezés a „gyakorlást”, míg a francia *repetition* az „ismétlést” hangsúlyozza; leginkább mégis a német (és magyar) *Probe* („tesztelés”) áll a legközelebb „a végső megoldás elfogadása előtti kísérletezés és próbálgatási (*trial-and-error*) folyamatok” ideájához (Pavis, 1998, 308). A próbák a nyilvánosság, a közönség elől gondosan elzárva, elkülönítve, a jelentéskeresés, az értelmezés fárasztó, konfliktusos munkájának adnak teret, amely folyamatnak a végső előadás már csak a makulátlan, problémamentes, letisztított végeredményét mutatja fel. A nyilvános színházi előadás megszületésével, a bemutató pillanatától a próba végképp felszámolja önmagát,

jelentősége, érvényessége, aktualitása megszűnik, illetve beleolvad, átszivárog az elkészült előadásba; vagyis a próba titokban és törmelékesen tartalmazza mindazt, amit majd a bemutató a publikumnak elő-ad, kitesz, megmutat. Átmeneti, enigmatikus, hozzáférhetetlen eseményként ezért is hallatlanul érdekes médium; ahogy Patrice Pavis fogalmaz, a próba nem más, mint „a szöveg, a színészet és az egész vállalkozás szüntelen konstrukciója/rekonstrukciója [...], az alkotás és a kritika párhuzamos műveleteinek, a dekonstruktív szemléletnek a folyamatos érvényesítése” (Pavis, 2016, 51).

Mindezen túl, ahogy Stefanie Diekmann színházkutató megjegyzi, a hierarchikus intézményi viszonyok és az alkuhelyzetek miatt a próba egy eredendően „dramatikus közeg” abban az értelemben, hogy garantálja a megnövekedett intenzitást, az „érzések és affektusok ökonómiáját”, a konfliktusok kibontakozását, amelyben nagy érzelmi kitörések jöhetnek létre, akár több alkalommal is. És bár a próbák színházi dokumentálása gyakran nem történik meg, néhány játék- illetve dokumentumfilm, épp a fent említett adottságai miatt, már tematizálta, illetve megfigyelés tárgyává tette egy-egy próbafolyamat különböző stációit (erről bővebben lásd Diekmann, 2014; Lafer et al, 2016; Margitházi, 2022). A színházi munka filmes lekövetése nemcsak a színpadra állítás műveletének folyamatszerűsége iránt ébreszt tudatosságot, de közvetlenül fér hozzá a résztvevők között kibomló, spontán, kontrollálatlan érzelmi eszkalációkhoz is, melyek kizárólag abból a közelségből tapasztalhatóak meg, amit nem a nézőtérrel tartózkodó közönségnek szántak (Diekmann, 2014, 7). A lefilmezett próbákban, ahogy Annemarie Matzke fogalmaz, „nem a szisztematikus próbamunka narrálódik, hanem a krízis, mint olyasvalami, ami elkerüli a rendet” (Matzke, 2012, 24). A színház és a film interfésze tehát egy olyan mediális helyszíneként jelenik meg, amelyben az uralkodó rend csapong, azzal a hozzárendelt sajátossággal, hogy „az eredetileg rögtönzött próbafolyamat itt színpadra-vittként, megrendezettként jelenik meg” (Buchmann, 2016, 24), a nézőt is bevonva a formáció előtti, „pre-formatív” folyamatba.

Mivel *A Hamlet-szindróma* esetében a készülő színházi előadás témája a résztvevők saját, közelmúltbeli, a háború árnyékában zajló, traumáktól terhes élete, amelyből közös történetet, színpadi jeleneteket igyekeznek megformálni, a próba nagy eséllyel válhat a traumákkal való szembesülés, átdolgozás terepévé – még ha a teljes folyamat nem is azonosítható egy terápiás folyamattal.³ A kibontakozó traumamunka performativitása egy ilyen pre-formációs, átmeneti folyamat hármasszűrőjén keresztül mutatkozik meg: egyszerre alakul, formálódik meg a szemünk előtt az egyes szereplők traumatörténete (1), ennek lehetséges színházi jelenetvé alakítása (2), ugyanakkor a kamera jelenléte miatt, mindez a dokumentumfilmes szereplési mód reprezentációs rendszerében jelenik meg (3). A freudi, játékba fordítható ismétlés lehetősége, terepe nyílik meg ezáltal, a másként látás, elmesélés opciója, de a traumák közelsége és megoldozatlansága miatt a szereplők ezzel nem minden esetben tudnak élni – a próba

³ Elwira Niewera és Piotr Rosolowski, a film készítői az interjúban elmondják, illetve az egyes jelenetekben is látszik, hogy főleg a próbák első szakaszában a színházrendező mellett egy pszichológus is részt vett a közös munkában (Wissot, 2022; Salwa, 2022), de elsősorban azért, hogy a felmerülő konfliktusos helyzetekben a résztvevőket támogassa. Ezen túl, a Rosa Sarkasian rendező által alkalmazott, a résztvevők megnyílását, emlékeztetését elősegítő, a készülő darab jeleneteihez vezető gyakorlatok, feladatok és játékok a pszichodráma, szociodráma, drámaterápia különböző módszereit, eljárásait idézik.

formátuma, illetve lefilmezése, dokumentálása éppen annak a lehetőségét teremti meg, hogy a tematizálás, az ismétlés révén az emlékezés, feldolgozás különböző folyamatait provokálja ki. Gesztusértékű az is, hogy a próbák során, „a kulisszák mögött” átélt folyamatokhoz képest másodlagos jelentőségű, elkészült színházi előadást – a „homlokzatot” – a filmben egyáltalán nem láthatjuk, ilyen értelemben megfordítva a próba–előadás fontossági hierarchiáját.⁴ Mindezt az élet és halál közötti döntés, hezitálás hamleti tematikus motívuma helyezi újabb fénytörésbe, mely az előadás fő inspirációja, és amelyet az életösztön és halálösztön, a *Fort* (múlt) és *Da* (jelen) közötti oda-vissza mozgás szervez, amit a résztvevők reakcióikkal maguk is bejárnak, átélnek, megjelenítenek – és amelynek tehát ebbe a pre-formatív állapotába vezet be a film is.

A Hamlet-szindróma

A dokumentumfilmben szereplő öt huszonéves ukrán fiatal a Szovjetunió összeomlása után született úgynevezett „Majdan-nemzedékhez” tartozik, amelynek élettapasztalataira a közelmúltbeli forradalom nyomán erőre kapó, biztató politikai változások és az azt követő háborúk könyörtelen valósága egyaránt rányomta a bélyegét. Oksana, Katia, Slavik, Roman és Rodion eltérő társadalmi háttérrel, színházi múlttal és más-más háborús tapasztalattal rendelkeznek, ahogy ideológiai beállítottságuk is nagyban eltér egymástól. A liberális, feminista Oksana hivatásos színésznőként kilátástalannak látja szakmája helyzetét Ukrajnában, lengyelországi emigrációt fontolgat, ami ugyanakkor komoly erkölcsi dilemmával szembesíti. A dacos, hazafias Katia, bár nem tervezte, és családja elől is titkolta, önkéntesként harcolt a fronton, gyakran életét kockáztatva. A színészi gyakorlattal is rendelkező Roman mentősként ugrott be a sebesültek ellátásába, halottak szállításába, ami a vártnál is jobban megviseli. A vallásos és konzervatív nyugat-ukrajnai régióból származó Slavik soha nem dolgozott színházban; a tűzvonalban harcoló katonaként gyakran esett fogságba, és több bajtársát is elveszítette. A stylist és LMBTQ-aktivista Rodion a donyECKi régióból menekült Kijevbe, hogy a viharos idők ellenére is felvállalhassa szexuális másságát, és művészi karrierbe kezdjen.

A film *in medias res* a hamleti monológ első soraival és az Euromajdan drámai összecsapásainak pillanatfelvételeivel indít, a terekről, eseményekről egyre inkább az egyénekre, arcokra fókuszáló kamerafigyelemmel: égő járműveket, alakzatba tömörülő rendőröket, robbanásokat, bántalmazott tüntetőket, földön heverő testeket, kétségbeesett, elcsigázott maszkos túlélőket látunk. Kép és szöveg egymásra vetülésében Hamlet élet és halál közötti hezitálása leválik a freudi melankolikus szelf önpusztításának szimbolikájáról (Bókay, 2003, 15), mivel itt már nem értelmezhető az egyéni önkifejezés vagy cselekvés alternatíváiról való elmélkedésként. A „fegyvert

⁴ Ez alól a filmet, és egyben az előadást is záró, „zászlós jelenet” kivétel csupán, amelynek problematikus elkészülésébe a próbafolyamat utolsó jelenetei engednek betekintést; a Roman, Katia és Oksana közt kinyíló konfliktusok és érdekellentétek megmutatása után a film a premier-est öltözői előkészületeire vált át, és az előadásból csak a Katia és Oksana által előadott zászlós jelenet utolsó, közvetlenül a nézői tapsot megelőző pillanatait villantja fel.

ragadás”, a „balsors nyúge s nyilai”, a „tűrés” és a „vég” a társadalmi kiábrándulás és lehetséges cselekvési opciók dilemmájába visznek bele; a pusztítás és halál közepette nem a cselekvésképtelenség, hanem a cselekvés értelme, lehetőségei válnak kérdéssé. Az erre rávágott átkötő jelenet a külső, nyilvános helyszínek és a belső, privát terek közti átmenetet építi fel: minden egyes főszereplőről a saját, otthoni készülődés vagy a színházba indulás, tömegközlekedés rövid snittjeit kapjuk, hogy végül mindenki beérkezzen a színház nyugodt, csendes, sötét belső terébe, ahol fokozatosan kapcsolódnak fel a jellegzetes narancssárgás, meleg fények. A legelső színpadi képen a szereplők, akaratlanul is, jelképes „halálukat” adják elő [1. kép]: felülnézetből, kiterült, fekvő testekként az utcán fekvő élettelen hullákat idézik fel, miközben első relaxációs gyakorlatukra készülnek, amikor a rendező, Roza Sarkasian azt kéri tőlük, hogy sorolják fel szabadon a hamleti monológ által keltett személyes asszociációikat.



1a kép: Majdan téri összecsapások

1b kép: A színházi próba kezdőképe

Shakespeare drámájának ugyanakkor más, expliciten nem nevesített vagy bekapcsolt vonásai is összecsengenek a résztvevők háborús poszttraumás állapotával. Christine Gottlieb új traumaszempontú értelmezése a klasszikus pszichoanalitikus individualizáló olvasatokon (lásd Bókay, 2003) túlmutatva arra hívja fel a figyelmet, hogy Hamlet tragikus hősként egyszerre hordozza az egyéni és elfojtott kollektív traumák terheit, személyes drámája ilyen értelemben nem választható le arról a társadalmi valóságról, amelyben játszódik. Gyilkosság, korrupció, hűtlenség, bosszúállás: a szintén háborús konfliktusokkal küzdő, belviszályoktól is terhes, bűzlő, „rothadó” Dánia mindent átható traumája néha háttérbe szorulhat a felszínen, ezeket mégis tudatosítja az a tény, hogy a drámában mindvégig erre kijelölt, „önálló karakterek testesítik meg” őket (Gottlieb, 2022, 53). Bár az ukrán színházi projekt a kezdetektől igyekszik nyitva hagyni a résztvevők lehetséges egyéni témáinak körét,⁵ a felidézett emlékek, a helyszínen kiéleződő interperszonális konfliktusok mégis visszatérő módon a háborús hősiesség, hazaszeretet és nemzeti elkötelezettség ellentmondásai körül húzódnak. Ahogy Gottlieb rámutat Hamlet bosszúhoz és az erőszakhoz való ambivalens viszonyára, a dokumentumfilm azokra a társadalmi elvárásokra és gender-konstrukciókra is rávilágít, amelyek például a maszkulinitást a

⁵ Rodion és Oksana életét a háború áttételesen érinti, ők maguk nem kerültek testközelbe a harcokkal, de a tűzvonalból visszatérők számára is nehézséget okoz a szembesülés a közelmúlttal. A színházrendező Roza az első próbák egyikén a filmben nyomatékosítja is: „Nem kell a fájdalmas dolgokról beszélnetek, ha nem álltok készen rá. Úgy is részt vehettek a munkában, ha egyáltalán nem beszéltek a háborúról.”

militarizmussal, a hősiséget az erőszakkal fonják össze, és ezáltal olyan további traumatizáló tényezőkként vannak jelen, melyek akadályozzák vagy nehezítik a traumafeldolgozást. A közvetlen, első-kézből származó harctéri tapasztalatokkal rendelkező Katia, Roman és Slavik esetében, nemtől függetlenül, a hősiesség – gyakran ellentmondásos – elvárása a bajtársaik, az ellenség vagy akár a családtagok részéről komoly gátló, bénító tényezőként van jelen már a problémák érzékelésének, felismerésének a fázisában is.

Visszautasítás, ismétlés, szembesülés: Fort/Da térjátékok

Niewera és Rosolowski filmjének epizódjai több lehetőséget is kínálnak a traumafeldolgozás és annak reprezentációja vizsgálatára (pl. egyéni traumák és megküzdési módok különbségei, gyerek–szülő viszonyok, hozzátartozókkal való találkozások), a továbbiakban mégis elsősorban három szereplő néhány jelenetére szeretnék kitérni. Ezeket a jeleneteket az köti össze, hogy felvetésem szerint az ismétlési kényszer helyzeteit, a traumák megközelítésekor pedig a játék lehetőségének fokozatos elfogadását és egy *Fort/Da*-típusú cselekvést, vagyis a játékos átdolgozás jegyében történő ismétlésbe való átlendülést mutatják fel, amiben a színházi tér és a filmes térszervezés kiemelt szerepet kap.

A *Hamlet-szindróma* narratív és időbeli felépítése, más próbadokumentumfilmekhez hasonlóan (lásd például a *Srbenka* vagy *A létezés eufóriája* esetét) több értelemben is explicitté teszi a színházi „biztonságos” tér és a külső, természeti vagy városi helyszínének különbségének on-stage/off-stage feszültségét. A próbafolyamat itt nem egy külön teremben, hanem az üres színpadon, a majdani előadás helyszínén zajlik; a mesterségesen megvilágított, zajszürt, jól lehatárolt helyszínt a Rembrandt festmények intim hangulatát idéző, meleg sárga fények és barna tónusok első perctől elemelik úgy a Majdan téri összecsapások, mind a hétköznapi életmenet városi tereitől. A munka és alkotás helye ugyanakkor a konfliktusok kirobbanásának is a színterévé válik, miközben a viták rendezése gyakran a színpadon kívül, nappali fényben, a szabadtéri, szünetek helyszínéül szolgáló, építkezési zajoktól hangos belső udvar padjain zajlik. A színészek/szereplők oda-vissza közlekednek e két, egymástól eltérő topográfiában, ami ritmikusan töri meg a próbafolyamat konstruált, performatív folytonosságát, a próba és a szünet ritmikus váltakozásának kíséretében hol előre-, hol hátratulva a film és a színház közötti mediális határvonalat.

A tér reprezentációs diszkontinuitása, a belső és külső tér váltogatása ugyanakkor a szereplők különféle konfliktusai mentén is kirajzolódhat. A résztvevők ugyanis a kooperáció játékszabályát időnként felfüggesztve szakítják meg a közös munkát, amit a próbahelyszín indulatos, önkényes elhagyásával jeleznek. Ezek a pillanatok egyszerre jelentik a traumájukkal, saját résztvevői szerepükkel, sőt néha a társaikkal való szembekerülés konfliktusainak kibontakozását. A Freud által leírt kényszeres ismétlés jegyében, gyakran éppen a traumatikus helyzetek felidézésekor, a szembesülés pillanatában ismétlődik meg az esemény idején tapasztalt lefagyás, ami itt önkéntelenül, mégis sajátos performativitásban jelenik meg, és amelynek a

kibillentésére, megváltoztatására általában egy későbbi jelenet ismétlődő helyzetében nyílik lehetőség. Mindennek különböző variációit látjuk a frontot megjárt Slavik, Katia és Roman esetében, akiknek a reakciói nemcsak a háborús trauma klasszikus kórképének jellegzetes vonásait (lefagyások, flashbackek) rajzolják ki, de az ebből való továbblépés különböző alternatíváit is.

Slavik

A háborús traumával való újratalálkozás első lehetőségét már a próbafolyamat elején kapott egyik házi feladat felkínálja (idézzenek fel olyan pillanatok az életükből, amikor Hamlethez hasonlóan döntési helyzetbe kerültek). Slavik látszólag felkészülve, egy hamleti parafrázissal vág bele az élmény előhívásába: „Élni vagy nem élni... Ez...” Itt azonban néhány másodpercnyi szünetet kénytelen tartani, de félrefordított fején így is látszik a növekvő feszültség. Mivel megszólalni képtelen, mutatóujjával int be visszautasítóan, feláll, majd a nézőtér felé távozva szó nélkül elhagyja a színpadot. [2. kép] Reakciója összességében tagadást, hárítást, lefagyást fejez ki.



2a-b kép: Távozás a próbáról

Az ekkor elrendelt szünet után, ami alatt a belső udvaron váltanak néhány szót a feszültségek és fájdalmas emlékek kezeléséről, és Roza újabb instrukciókkal látja el őket, Slavik újra megpróbálja: „2015. január 21-én Hamlet voltam”. Az ezúttal részletesen előhívott, kifejező mozgásokkal és testmozdulatokkal kísért visszaemlékezésben a férfi rendre eljuttatja, azaz megismétli a legfontosabb kéztartásokat, mikrogesztusokat: a bujkáló görnyedést, a homlokhoz szorított fegyvert, az őrlődő fejdörzsölést. A kibontakozó háborús epizódban a szeparatisták által üldözött, majd fogságba ejtett bajtársai közt Slaviknak egyetlen nap alatt, alig néhány óras eltéréssel két halálközeli élményt is át kellett élnie: először a közeledő ellenség miatti kilátástalan helyzetben, fegyverét a fejéhez tartva volt kénytelen komolyan fontolóra venni az öngyilkosságot; majd amikor a valóban bekövetkező támadás során elhurcolták őket, a kivégzéssel való drasztikus fenyegetés jelentette a következő sokkot. Szóbeli visszaemlékezéséhez újabb ismétlés kapcsolódik, akkor, amikor a film váratlanul olyan helyszíni, archív videófelvevételekre vált át, amelyeken a megidézett események elevenednek meg: szeparatisták lökdösik be egy kocsiba, majd egy szűk

helyiségbe a foglyaikat, fegyvert tartva egyikük fejéhez – mint kiderül, ezek Slavik adott napon, saját mobiltelefonjával készített felvételei. Jelen és múlt, egyéni visszaemlékezés és mozgóképes dokumentum rendelődik tehát egymás mellé a történet rekonstrukciójában, újra-eljátszásában, melyet nemcsak Slavik személye kapcsol össze, de amelyben saját traumamunkája is megelevenedik.



3a-b kép: Visszaemlékezés egy nehéz napra

Közben a narráció folytatódik: „*Odaállítottak minket a falhoz, egy sorban, és azt mondták, búcsúzzunk el az életünktől... Életem utolsó 15 másodpercében... könnyednek éreztem magam... szabadnak. Talán azért, mert már semmiről nem kellett döntenem többé... Csak egyre tudtam gondolni: Istenem, bocsáss meg azért a borzalomért, ami itt megy.*” Az élménynek ez a második, sikeres felidézése visszamenőleg érthetővé teszi Slavik első, sikertelen, játékot visszautasító reakcióját, amikor az adott napnak a képzeletben előhívott emléke alkalmasnak bizonyult arra, hogy a lefagyási sokkot újra kiváltsa. Az ismétlések, tükröződések sora pedig folytatódik: a két halálközeli élmény (öngyilkosság, kivégzés) háttorzongató pontossággal idézi fel a hamletti helyzetet, és mikroszinten azokat a caruthi kérdéseket is, melyek nemcsak az adott napon, már a két élmény között eltelt időben élesedtek ki, de a szerencsés véletlenekhez köthető kiszabadulás után, ennyi év távlatából sem veszítették el nyomasztó aktualitásukat: hogyan lehet a trauma után élni? mit jelent a trauma árnyékában az élet imperatívusza?

Katia

Ugyanennél a döntési élethelyzeteket felidéztető feladatnál Katia elsőre jól, sőt példászerűen teljesít, frappánsan és érzékletesen mesél el egy olyan háborús epizódot, amikor vakmerő kockázattal sikerül kivágniuk magukat egy nehéz helyzetből: a szeparatistáktól átvehették és eltemethették bajtársaik holttestét. Utána még egy szinte színpadkész monológot is improvizál, melybe az összes fontosabb sztereotíp beszólást, szlogent és közhelyet belefoglalja, amelyeket nőként és önkéntes katonaként a seregben, illetve a civilektől rendszerint megkapott. („*Igazi hősök vagytok, majd gyűjtünk nektek adományokat... na, menjetek már a francba, a frontra!*”; „*Harcoljatok, mert félünk! Ti nem féltetek, mert hősök vagytok!*”; „*Egy lány a fronton! Milyen izgalmas! Milyen érzés volt a háborúban harcolni?*”; „*Milyen volt megölni*

valakit?”; „Bocs, de nincs egyenruha a méretdben, csak férfi katonákra számítottunk.”) Ezek után még arról is készségesen beszél, hogy egy önkéntes zászlóalj női tagjaként hogyan jutott el odáig, hogy az egyéb fegyverek mellett „a nehéz helyzetekre” egy kisebb kézigránát hordjon mindig a szíve felett. Amikor azonban a rendező rákérdez, hogy közel került-e bármikor ahhoz, hogy használja, udvariasan, de határozottan hárit: „Egyszer közel álltam hozzá... Most még nem akarok erről beszélni.”



4a-b kép: A kézigránát története

Ezt egy olyan külső helyszíni jelenet váltja, melyben egy másik küldetésén követi őt a kamera: a donyecki régióban háborús bűnöket dokumentál fogságba esett, vagy az eseményektől traumatizált túlélőkkel. Most éppen egy olyan középkorú nővel készít interjút, akit orosz katonák foglyul ejtettek, majd meztelenre vetkőztetve megkínóztak. Itt a visszaemlékezés hallgatása közben lesz egy flashbackje, amit sorstársa rögtön együttérző rutinnal regisztrál („Emléketörésed van?”). Katia saját élményéről ezúttal sem beszél, csak arról, hogy milyen nehéz mások élményeit hallgatni. Egy újabb felfüggesztésként, az interjú megszakítva, szédülés miatt egy pohár vizet kér, és az interjúalanya kérdésére, hogy miért vállalta ezt a feladatot, ha ilyen nehéz, azt válaszolja, hogy a harcok utáni „rehabilitációnak” tekintve így próbál „dolgozni” a háborús élményein („Kutyaharapást szőrével.”) Mindez Katia másféle át- és feldolgozási módjáról és traumaélménye makacs ismétlődéséről tanúskodik, amit ezúttal nem visz játékba, a kulcsmondatot is beszélgetőtársa mondja ki: „Hirtelen 2014-ben találtad magad, igaz?” A múlt és a jelen ütközése itt tehát inkább Katia belső visszaemlékezésében, az emlék betörésében valósul meg, amit egy sorstársa története is élesíteni tud, de ezúttal nem kerül színre. A kontraszt annál is élesebb, mivel interjúalanya szinte érzelemmentesen, már-már józan egykedvűséggel idézi fel saját megkínzása részleteit.



5a-b-c-d kép: Interjúfelvételen

Roman

A feldolgozás Roman esetében tűnik a legkeményebb próbának. Rögtön ez első feladatot nyíltan hártja: „Tudom, hogy ez a második nap, így már meg kéne nyílnom. Az én történetem a »veszélyzónához« köthető. Majd meglátom, milyen érzéseket kavarr fel. Olyan sérülésről tudok beszélni, ami régen történt. De egy friss, fájó sebet jobb békén hagyni, így nem okoz fájdalmat magának az ember. Először gyógyuljon be a seb...” A következő, Slavik kivonulása miatt elrendelt szünetben, részint arra is reagálva fedi fel, hogy nem háborús zónára, hanem metaforikus értelemben, saját tabutémáira gondolt: „Belépni a veszélyzónámba... kellemetlen és zavarba ejtő.”

Egy későbbi páros gyakorlatban Rodionnal kell kinyitnia egy hullaszák cipzárját, de képtelen fegyelmetten együttműködni. Ingerültségét érzékelve a rendező maga szakítatja vele félbe a játékot, és megkéri, hogy mondja el, miért nehéz ezt eljátszania. Bár a kérdésre nem válaszol, reakciójából egyértelművé válik, hogy a hullaszák már önmagában erőteljesen felidézi számára a fronton mentősként átélteket, amit még mindig súlyos teherként, egyfajta kényszeres ismétlődésbe ragadva cipel magában. Roza kérdésére (színészként vagy magánemberként van-e a jelenettel problémája) adott válasza elárulja, hogy még mindig nem értette meg és fogadta el a játékban rejlő, változtatva ismétlés lehetőségét: „Színészként az sem zavar, ha a színpadra kell pisálnom. Magánemberként azt nem értem, hogy mi a francnak kell ezt csinálnom.”



6a-b-c-d kép: A hullászak kinyitása

A próbajelenetre ismét egy külső helyszíni felvétel válaszol: Roman pszichológusnál tett látogatása során egy újabb, tipikus emléketörésről számol be: „*Nemrég busszal utaztam, egy dízelmotorossal... (hangja elcsuklik) És a gázolajszag, ami a motorból jött... (sírással küzdve torkát köszörüli) ... Nem vettem észre, hogy megint azon a helyen vagyok. A fronton egy dízelautóval szállítottam el a sebesülteket. Hirtelen rájöttem, hogy ott vagyok, miközben itt ülök a buszon, Lvivben... Annyi idő eltelt már azóta, mégis folyton eszembe jut.*” A terápia másik terében, a jelenben újra felidézve a fronton átélteket, már a sírásnak utat engedve magyarázza meg saját magának, hogy azért nem tudott mit kezdeni a sebesültekkel, mert senkitől nem kérhetett segítséget, és idő sem volt a feldolgozásra. Romannak hosszú ideig tartott belátnia azt is, hogy ő, aki amatőr színészként, mentős képzettséggel azért lépett be a seregbe, hogy embereket mentsen meg, gyakran még a halálukhoz sem asszisztálhatott, mivel feladatául már csak a hullák elszállítása jutott. A terapeuta szavait szó szerint megismételve – „*eltettem magamban*” ezt az élményt – tudatosítja az elfojtást, a múltbeli beakadást, és az újramesélés által lesz képes elkülöníteni a múltat a jelentől, múltbeli önmagát és reakcióit a jelenbelitől.



7a-b-c-d kép: A pszichológusnál

Zárszó

„Színfalak mögé” helyezett folyamataival, a jelenetek váratlan konfliktusok, lefagyások miatti megszakításaival, a résztvevők próbát bojkottáló magatartásával, „szerepeikből” kieső (nem)színészeivel, a próba teréből és idejéből kimutató, korábban készült, illetve más szereplőket is beemelő felvételeivel *A Hamlet-szindróma* a brechti elidegenítés klasszikus alapttechnikáit használva idézi fel a traumareprezentációk töredezettségét, szakadásait, valamint a trauma hiányon keresztüli megragadhatóságát és megragadhatatlanságát. A háborús élményekkel való szembesülés kudarcának, illetve a játék felfüggesztésének filmbe foglalása a színházi próba és dokumentumfilm kettős logikáján keresztül rámutat a reprezentáció belső hatáira, de a trauma reprezentáción túliságára (Pollock, 2009, 46) is, ezzel éppen azt a folyamatszerűséget konstruálva meg, amiben Pollock a művészi folyamat lehetőségeit látja, és amitől a művekben megképződhet a traumával való „találkozás” esélye.

Az újrajátszás, a „teszt” jelentésű próba, azaz a darabon belül egy olyan előadás megrendezése („játék a játékban”), amely egy múltbeli tett felidézésével egérfogóként csalhatja a beismerés csapdájába a feltételezett elkövetőt, szintén hamleti találmány. Ezúttal azonban a próbafolyamat átmenetisége, megrendezetlensége a halál és erőszak traumapillanataiban átélt sokkhatás elemi erejű visszatéréseinek, megmutatkozásainak a terepévé is válhat: a háborút megjárt szereplők ilyenkor anélkül ismétlik meg a nem teljesen megértett, felfogott események idején tapasztalt felkészületlenséget, reakcióképtelenséget, hogy tudnának róla (Freud, 1914). E helyzetekben nem színészként vagy (jövőbeli) előadóként, hanem magánemberként vannak jelen; „lefagyásaiknak” az előadásban aligha lenne helye, oda csak többszörösen átszűr,

kimunkált, dramatizált jelenetté konvertálódott változatban kerülhetnének át, mert hiteles, nyers első formájuk újrarájátszhatatlan. A próba ugyanakkor a kényszeres ismétlésből a játék, alkotás révén való továbblépés lehetőségét is felkínálja, amivel nem minden résztvevő tud élni. „Mi az életösztön nyelve?” – teszi fel a kérdést Caruth, és a szörnyűségek küszöbéről, „a halál határvidékéről” visszatérők, a túlélés felfoghatatlanságának súlyát is cipelve, alig néhány évvel az események után⁶ láthatóan maguk is ennek a nyelvnek a keresésével vannak elfoglalva.

Felhasznált irodalom

- Bennett, J.** (2005). *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford: Stanford University Press.
- Buchmann, S.** (2016). Medium put to the test. On the Topos of Rehearsal in Art Films. *ARTisON*, 4: 19-25.
- Bókay A.** (2003). Hamlet pszichoanalízisben. *Thalassa*, 14(2-3):3-36.
- Bond, L. – Craps, S.** (2020). *Trauma: The New Critical Idiom*. New York – London: Routledge.
- Caruth, C.** (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Caruth, C.** (2014). Parting Words: Trauma, Silence and Survival [2000]. *intervalla: platform for intellectual exchange*, 2: 20-33.
- Diekman, S.** (2014). Die andere Szene: eine Einführung. In: S. Diekman (Hg.), *Die andere Szene. Theaterarbeit und Theaterproben im Dokumentarfilme* (2-14). Berlin: Theater der Zeit.
- Ettinger, B.** (2021). Art as the Transport-Station of Trauma (325-345). In: G. Pollock (ed.), *Bracha L. Ettinger. Matrixial Subjectivity, Aesthetics, Ethics*. Vol. 1. 1990-2000. London: Palgrave Macmillan, Springer Nature.
- Freud, S.** (1914). Emlékezés, ismétlés, átdolgozás. Ford. Gádor Ida. In: S. Freud: *Válogatás az életműből* (389-397). Vál. Erős Ferenc. Budapest: Európa, 2003.
- Freud, S.** (1920). *A halálösztön és az életösztönök*. Ford. Kovács Vilma. Budapest: Világirodalom Könyvkiadóvállalat, 1923.
<https://mek.oszk.hu/23600/23690/23690.pdf>
- Gottlieb, C.** (2022). The Traumatic Stress of Revenge and War in *Hamlet* and Stephan Wolfert's *Cry Havoc!*. *Journal of the Wooden O*, 22: 51-64.
- Hamburger, A.** (2024). *Film Psychoanalysis: Relational Approaches to Film Interpretation*. London – New York: Routledge.

⁶ A 2022-ben elkészült és bemutatott film végefőcíme szerint a háborús bevetésben korábban már résztvevő Slavik, Katia és Roman Ukrajna 2022-es orosz inváziója után csatlakoztak az ukrán hadsereghez, ahol a hírek szerint azóta is harcolnak.

- Lafer, I. – Ruhm, C. – Buchmann, S.** (2016). *Putting Rehearsals to the Test: Practices of Rehearsal in Fine Arts, Film, Theater, Theory, and Politics*. Vienna: Sternberg Press.
- LaCapra, D.** (2001). *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore MD: Johns Hopkins University Press.
- LaCapra, D.** (2006). Trauma, hiány, veszteség. Ford. Gyimesi Júlia. *Café Babel*, 53: 89-97.
- Margitházi, B.** (2022). Trauma Behind the Scenes. The Creation of Female Authorship and Agencies through Rehearsal in *The Euphoria of Being* (2019). In: M. Blos-Jáni et al. (eds.), *Intermedial Encounters: Studies in Honour of Ágnes Pethő* (334-342). Kolozsvár: Scientia Kiadó.
- Margitházi B.** (2023). A háborúnak (nincs) vége. A traumamunka színrevitele Lola Arias dokumentumfilmjében (*Theatre of War*, 2018). *Apertúra*, tavasz. <https://www.apertura.hu/2023/tavasz/margithazi-a-haborunak-nincs-vege-a-traumamunka-szinrevitele-lola-arias-dokumentumfilmjeben-theatre-of-war-2018> (2024. június 3.)
- Margulies, I.** (2019). *In Person: Reenactment in Postwar and Contemporary Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Matzke, A.** (2012). *Arbeit am Theater: Eine Diskursgeschichte der Probe*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Pavis, P.** (1998). *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press.
- Pavis, P.** (2016). *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*. London – New York: Routledge.
- Plantinga, C.** (2019). Brecht, Emotion, and the Reflective Spectator: The Case of BlacKkKlansman. *NECSUS. European Journal of Media Studies*, 8(1): 151-169.
- Pollock, G.** (2009). Art/Trauma/Representation. *parallax*, 15(1): 40-54.
- Salwa, O.** (2022). “Our protagonists are examples that it can take years to build a normal life again.” Elwira Niewiera and Piotr Rosołowski, Directors of The Hamlet Syndrome. *cineuropa.org*, 2022. november 11. <https://cineuropa.org/en/interview/428755> (2024. május 15.)
- Werner, A.-L.** (2020). *Let Them Haunt Us: How Contemporary Aesthetics Challenge Trauma as the Unrepresentable*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Wissot, L.** (2022). “Stories That Need to Be Told”: Elwira Niewiera and Piotr Rosołowski on Ukrainian Documentary The Hamlet Syndrome. *Filmmaker Magazine*, 2022. november 5. <https://filmmakermagazine.com/117396-interview-elwira-niewiera-piotr-rosolowski-on-the-hamlet-syndrome> (2024. május 15.)