



*Csondor Soma*

## **A pretraumás gyász és az idegenek**

### **A traumanarratíva alakváltozatai Denis Villeneuve *Érkezés* című filmjében**

„Egy ideig azt hittem, itt kezdődött a történeted” – mondja egy női hang Denis Villeneuve *Érkezés* című filmjének felütéseként. A nyitómonológót az alkotás főhősétől halljuk – mint néhány képkockával később kiderül – fiatalon, betegségben elhunyt lányának címezve. Ezt követően az emlékezetéről, az idő természetéről és ezek megkérdőjelezhetőségéről töprengő szavak következnek, előre utalva a film későbbi kulcskérdéseire. E nyitány azonban egy további lényeges információt is előrevetít, amelyet a cselekményre koncentrálnak talán hajlamosak vagyunk figyelmen kívül hagyni. Az *Érkezés*ben elmesélt történet valójában nem annyira a földönkívüli jövevények érkezéséről, ittlétéről és távozásáról, mint a főhősnő lányának születéséről, rövid életéről és haláláról szól, az anya perspektívájából elbeszélve.<sup>1</sup>

A következőkben egyrészt arra teszek kísérletet, hogy bizonyítsam, az *Érkezés* központi kérdésköre a gyermek elvesztésének traumája, másrészt, hogy rámutassak: e traumának – kardinális szerepén túl – többféle történet-, illetve elbeszélésalakító szerepe lehet, így a vizsgálat fókuszába helyezve számos, egymást kiegészítő értelmezési lehetőséget nyújt. Bevezetőként a traumaelbeszélés problémáival kapcsolatos elméleti áttekintést végzem el, bemutatva azokat a szempontokat, amelyek a későbbi interpretációkat megalapozzák. A vizsgálat során először – elsősorban Székér Viktória tanulmányán keresztül – röviden áttekintem a traumaelbeszélés terápiás funkciójára koncentrálnak értelmezési lehetőséget. Ezután az *Érkezést* mint a trauma tapasztalatát színre vivő alkotásként értelmezem. Végül rávilágítok, milyen kontextusban gondolható el a két értelmezési irány együttes legitimitása, egyúttal, hogy a film miként nyújt egyedi betekintést a sajátos, pretraumás szituáció ellentmondásos tapasztalatába.

---

<sup>1</sup> Ugyanezt sokkal hangsúlyosabban érzékelteti a film alapjául szolgáló Ted Chiang-novella címe: *Story of Your Life*.

## Történetet mondani nyelv és idő nélkül

Írásom első részében azokat a traumával és traumaelbeszéléssel kapcsolatos elméleti alapokat vázolom fel, melyek az *Érkezés* ilyen irányú interpretációjához kiindulópontként szolgálhatnak. A trauma fogalmának – széles körű, különböző tudományterületeket érintő használata miatt – számos értelmezése lehetséges, továbbá még az egyes tudományterületeken belül – például a pszichoterápiában – sincs egyetlen, átfogó meghatározása. (Bakó, 2009, 19.) Nyilvánvalóan a vizsgált film kapcsán is számos különböző értelmezés képzelhető el, melyekben a fogalom történelem-, társadalom-, illetve kultúratudományi aspektusai kerülhetnének középpontba, azonban jelen vizsgálat szempontjából ezek kevésbé relevánsak. Értelmezésemben kizárólag a trauma (különösen a traumatikus gyász) egyéni, pszichés formájára, illetve ezen belül is elsősorban az elbeszélhetőség problémáira fogok koncentrálni.

A trauma legalapvetőbb pszichés tényezői között olyan tapasztalatokat szokás említeni, mint a megszokott élethelyzettől való extrém eltérés; a világ megbízhatóságába vetett hit összeomlása; a kiszolgáltatottság, fenyegetettség érzése; a tehetetlenség, kontrollvesztés élménye; a világról kialakított kép összeomlása. (Pohárnok – Lénárd, 2015, 222.) Bóna Adrienn *A krízis lélektana* című tanulmányában a következő definícióval írja le a fogalmat: „A *trauma* alatt a múltban megélt, megrázó, a hétköznapi tapasztalaton túlmutató, az egyén testi és lelki egyensúlyát, integritását nagymértékben veszélyeztető eseményt vagy körülményt értjük, amely a jelen élethelyzetre is jelentős hatással van.” (Bóna, 2015, 125.) Tehát olyan esemény, amely szélsőséges fájdalmat, szellemi zavart és tehetetlenséget eredményez, mely nyomán „hosszantartó, jelentős változások állnak be az aktivitási szint, a gondolkodás és az emlékezet területén”. (Pohárnok – Lénárd, 2015, 222.)

Ilyen sokszerű, traumatikus élményt okozhat egy hozzátartozó halála (halálhíre) is. Ahogy Benczúr Lilla kiemeli, az ilyen élethelyzetre jellemző első reakciók „a bénultság, kiüresedtség [...] vagy a szélsőséges, mindent elárasztó érzelmek, érzelemkitörések. [...] A személy ilyenkor úgynevezett negatív transzállapotba kerülhet, melyben a világ megtapasztalásának szokásos referenciái megszűnnek (pl. »mintha megállt volna az idő«) és fokozódik a szuggesztibilitás.” (Benczúr, 2015, 13.) Az *Érkezés* anya és kamasz lánya viszony szempontjából fontos továbbá megemlítenünk, hogy e reakciókat természetesen számos tényező befolyásolhatja, melyek között első helyen szokás említeni olyan aspektusokat, mint az elhunyt életkora, illetve a hozzá fűződő viszony szorossága. (Benczúr, 2015, 16.) Ahogy Hosszú Dalma és Lénárd Kata tanulmányukban kifejtik:

„Bár a veszteségek súlyosságának kategorizálása indokolatlan és érzéketlen lenne, mégis megkockáztatható a gondolat, miszerint a legnehezebben feldolgozható veszteségek közé sorolható a gyermekek halála [...] A gyermek hozzátartozó halálával a szeretett személyen túl az élet értelmessége, folytonossága, a jövőbe vetett hit is elveszhet, az esemény semmilyen körülmények között nem tekinthető az élet normatív részének. [...] A

gyermek halálát a hozzátartozók számára a szakirodalom traumatikus gyászként azonosítja.” (Hosszú – Lénárd, 2015, 58.)

A fentiekből kiindulva tehát joggal tekinthetjük az *Érkezés* alaphelyzetét, illetve keretét (a kamasz gyermek elvesztését) traumatikus szituációnak, amely az elbeszélés lehetőségeivel kapcsolatban is problémákat vet fel.

A traumaelbeszéléssel kapcsolatos legáltalánosabb tézis szerint a feldolgozás megkezdéséhez elengedhetetlen a beszéd az adott eseményről, azonban a traumatikus élmény lényegében elmondhatatlan. Vagyis az elmondhatatlanság és az elmondás igényének kettőssége alapvetően meghatározza a traumához való viszonyt. (Pohárnok – Lénárd, 2015, 228.) Judith Herman ezt így foglalja össze: „A borzalmas események tagadásának vágya és a borzalmak hangos kimondásának vágya közötti konfliktus a pszichés trauma központi dialektikája.” (Herman, 1992, 13.) A narratív műalkotások vizsgálatát középpontba állító elméletek esetében, általában már a traumadefinícióban kitüntetett szerepe van az elmondhatatlanság tapasztalatának, hiszen elsődlegesen ez határozza meg a vizsgált alkotás ábrázolásmódját. Menyhért Anna a következő definíciót fogalmazza meg: „A trauma tehát egy sérülést okozó életesemény, amely elszenvetőjét kiszakítja egyrészt az időből, saját életének folytonos idejéből, másrészt pedig a nyelvből, a nyelvben-léteből, hiszen fő jellemvonása, hogy nem elmondható”. (Menyhért, 2008, 6.) Vagyis a reprezentációs probléma két legfontosabb alkotóeleme a nyelv alkalmatlansága a trauma elbeszélésére, valamint a történetyszerűséget ellehetetlenítő fragmentáltság, a folyamatosnak érzékelt időtapasztalat felbomlása. Bakó Tihamér ezt a tapasztalatot úgy írja le, hogy „[a] trauma [...] megsebzti az egyén élettörténetének narratíváját. A törés révén megszakad a folytonosság, megsérül, csonkul az én öndefiníciója. Az életút leírására használt fogalomrendszer is megváltozik, hiányossá válik a készlet, melyet a trauma leírására használni tud.” (Bakó, 2009, 103.)

Az trauma megfogalmazhatóságának érdekében természetesen felmerül egy sajátos, új nyelv kialakításának igénye, amely valamilyen módon mégis lehetővé teszi az esemény elmondhatóvá tételét, vagy legalábbis annak egyfajta érzékeltetését. „Ez a nyelv [...] színre viszi a törést, azt, hogy a trauma előtti nyelv alkalmatlan a trauma elmondására, s ugyanakkor azt is megmutatja, hogy a szakadásnak az új nyelvben látszania kell, mert múlt és jelen csak így kerülhet benne újra kapcsolatba.” (Menyhért, 2008, 6.) Vagyis e nyelvnek szükségszerűen reflektálnia kell az esemény miatt megrendült közvetítőképességére. Így voltaképp az elmondhatatlanság tapasztalatának artikulálása tudósít az esemény borzalmáról. Ezért az elszenvetőnek a trauma elmondásához egy „nyelv nélküli nyelvet” kell keresnie. (Takács, 2018, 14.) Bakó Tihamér a traumák lehetséges narratívateremtésével kapcsolatban azt írja: „A narratívát jellemezheti az *elhallgatás*. [...] Az élmény nem mondható el, szavakkal nem írható le, nem osztható meg. A személy viselkedhet úgy, mint egy *tanú*. [...] Az élményt mintha átszűrné, mintha mérsékelve élné át, nagyobb távolságból, védettebben. A narratíva lehet *mozaikszerű*, esetleges. [...] A személy, sajátos szelekciót követve, csak szeleteit idézi fel az eseménynek.” (Bakó, 103, kiemelések az eredetiben.) Mindezt kiegészíthetjük azzal, hogy a normális emlékezettel szemben, a traumás emlék statikus, ismétlésekkel teli, sztereotip és érzelemmentes, gyakran pillanatképek sorozatához hasonlít. (Herman, 1992, 211.) Tehát nagyban különbözik

az emlékezés normális működésmódjaitól. Töredékes, nem kontrollálható és gyakran jellemzik emlékbetörések. (Menyhért, 2008, 5.)

A fenti elméleti összegzés önmagában is érzékletes lehet a traumaelbeszélés alapkérdéseinek és az *Érkezés* tematikai, narratológiai sajátosságainak párhuzamait illetően, ám mielőtt rátérnénk a film traumaábrázolás-szemponjú értelmezéseire, érdemes röviden felidézni a cselekmény (számunkra) releváns mozzanatait, és röviden összefoglalni, miért indokolt az alkotás ilyen irányú megközelítése. A főhősnő lányának elvesztését bemutató montázsjelenet után veszi kezdetét a történet sci-fi szála. Eszerint a föld tizenkét különböző pontján földönkívüli objektumok jelennek meg, az amerikai hadsereg pedig Dr. Louise Banks nyelvészt kéri fel, hogy a montanai helyszínen segítsen kommunikációs kapcsolatot teremteni az idegenekkel. Louise munkájának köszönhetően sikeresen elkezdődik a heptapodok írásjeleinek feltérképezése és nyelvük elsajátítása. A főhőst eközben egyre gyakrabban kínozzák a lányára vonatkozó „emlékbetörések”, az pedig már ekkor sejthető, hogy ezeknek közül lehet az idegen nyelv fokozatos elsajátításához. Kevéssel a játékidő felén túl hangzik el a következő párbeszéd Louise, és elméleti fizikus kollégája, Ian Donnelly között:

- Olvastam egy feltevésről. A lényege az, hogy aki elmélyed egy idegen nyelvben, az átprogramozza a saját agyát.
- Igen, a Sapir–Whorf-hipotézis. Ez az elmélet azt mondja ki, hogy a beszélt nyelv határozza meg a gondolkozást.
- Igen, kihat a látásmódra, és érdekel, hogy álmodik-e a nyelvükön.
- Volt pár fura álmom, de nem hiszem, hogy emiatt alkalmatlan lennék erre a munkára.

(E beszélgetés maga is egy különös látomásjelenettel zárul, amelyre a későbbiekben még visszatérünk.) A helyi és világpolitikai feszültségek közepette egyre kilátástalanabbnak tűnik, hogy békésen folytatódhat a kutatás. Louise végül egyedül tér vissza az objektumba (ahol az általános valóságismereteink, a fizika törvényei érvényüket veszítik), és sajátítja el a heptapodok nyelvét. A főhőssel együtt a nézők számára is ekkor derül ki, hogy a heptapodok nem lineárisan látják és élik át az időt. Múlt, jelen és jövő szinkron módon létezik számukra, így gondolkodásuk és nyelvük is eszerint strukturálódik. (Csöngé, 2024)<sup>2</sup> Ezzel együtt az is világossá válik, hogy a korábban feltételezettnél komplexebb narratívával van dolgunk. Louise lányának története nem a múlt, hanem a jövő eseménysorozata, a flashback jeleneteknek (jelen esetben emlékbetörésnek) gondolt képek pedig voltaképp flashforwardok voltak. Rövidesen arra is fény derül, hogy Louise lányának apja Ian Donnelly (az elméleti fizikus) lesz. A film zárlatában Louise arról dönt, hogy a majd bekövetkező tragikus események tudatában is vállalja gyermekének megszületését és ezzel együtt biztos, előre

---

<sup>2</sup> Csöngé Tamás jelen számban megjelent tanulmányában hasonló összefüggésre hívja fel a figyelmet egy másik kognitív fakultás, a fantáziaműködés kapcsán. Csöngé freudi és Hayden White-i alapokon megállapítja, hogy Villeneuve *Ellenség* című filmjében a fantáziaként értelmezett cselekmény narratív struktúrája alakítja ki azt a libidinális univerzumot, amelyen keresztül a főhős artikulálja és felismeri szorongásának, félelmének és vágyának tárgyait. „A fantázia megjelenítés, kifejeződés, diszkurzív mód. [...] [A]miképp a nyelv meghatározza gondolkodásunk horizontját, úgy alakítják a fantázia narratívái is vágyaink dimenzióit.” (Csöngé, 2024)

látott elvesztését. Mint mondja: „Bár előre látom az utat és az út végét, át akarom élni, és várom minden egyes pillanatát.”

Talán e rövid összegzésből is kitűnik, hogy a heptapodok (legfontosabb, nem külsődleges) specifikus vonásai éppen azt a két tényezőt érintik, melyeket a trauma elbeszélés problémáival kapcsolatban is kiemeltünk: a nyelviség és az időtapasztalat átalakulását. Az idegenek megértésének nehézsége és az új nyelv feltérképezése párhuzamot mutat azzal, ahogy a traumatizált egyén számára a hétköznapi nyelv alkalmatlanná válik a trauma elmondására, így kénytelen új kommunikációs formákkal kísérletezni.<sup>3</sup> A heptapod időtapasztalat kétségkívül emlékeztet azokra a sajátos tünetekre, melyek a trauma hatására az elszenvedő időtapasztalatát érintik (mint az egységes narratíva felbomlása, a folytonosság érzetének megszűnése, ismétlések, emléketörések, mozaikszerűség).

Világos továbbá, hogy e központi problémakörök – ahogy a cselekmény egésze – szoros összefüggésben állnak a gyermek elvesztésének traumájával, hiszen bár a főhősnő a teljes életét (így akár saját halálát is) az új időtapasztalaton keresztül láthatja, a cselekményt (illetve Louise jövő felé irányuló „érdeklődését”) mégis szinte kizárólag lányának halála, a központi trauma keretezi. Joggal feltételezhetjük tehát, hogy a film látszólag tudományos-fantasztikus kulcskérdései, illetve narratív komplexitása a trauma valóságtapasztalatával állnak összefüggésben. A traumához nyújtanak fogódzót, vagy épp abból eredeztethetők.

## Heptapod terapeuták

Szekér Viktória *Személyes trauma és narratív komplexitás – A heptapod nyelv mint terápia az Érkezés című filmben* című tanulmánya az idegenek időtapasztalatának elsajátítását (és az így kialakuló narratív komplexitást) gyógyító, terápiás funkcióval rendelkező befogadásmódként azonosítja, mely a trauma élményének feldolgozását segíti elő. (Szekér, 2018) A következőkben az ezirányú értelemzés néhány főbb észrevételét tekintem át és egészítem ki.

Szekér írása a komplex narratívák három kategóriáját különíti el, melyek összefüggésbe hozhatók a traumatikus élmény tematizálásával: az *anomáliás narratívát*, a *retrospektív narratívát* és a *szubjektív valóságokat* megjelenítő narratívát.<sup>4</sup> Az *anomáliás narratíva* esetében a néző és a (traumatizált) karakter azonos tudásmennyiséggel rendelkezik, osztoznak az események kuszaságán, a tapasztalt anomáliák miatt érzett zavarban. Az ilyen alkotásokat (mint például *A gépész* [*The Machinist*, 2004]) „úgy is lehet jellemezni, mint amik a múlt traumájának jelenbe történő betörését tematizálják”. (Szekér, 2018) A *retrospektív narratívában* (pl. *Memento*, 2000) a lineáris időrend felbomlása (esetleg az inverz elbeszélés) nyújt olyan narrációs lehetőséget, amely az emlékezetkiesést és az emlékek visszaállítási

---

<sup>3</sup> E megértési, kommunikációs probléma központi szerepére utal a két idegen (Ian és Louise általi) elnevezése is. Az Abbott és Costello név a híres amerikai humoristapáros *Who's On First* című (egyik legismertebb) közös produkciójára utal, melynek lényegi humorforrását a nyelvi félreértések jelentik.

<sup>4</sup> E kategóriákat igyekszem tömören összefoglalni. Szélesebb körű kifejtésükért lásd az idézett tanulmányt.

kísérletét ábrázolja. Az ilyen elbeszélések tehát értelmezhetők úgy, mint amelyek „a trauma élményének feldolgozására, tudatossá tételére tett kísérletet tematizálják”. (Szekér, 2018) A *szubjektív valóságoknak* nevezett kategóriába a párhuzamos világokat bemutató alkotások kerülnek, mint például *A forrás* (*The Fountain*, 2006) vagy *A faun labirintusa* (*Pan's Labyrinth*, 2006). Az ilyen művekben a trauma az objektív valóságsíkból szimbolikus, alternatív valóságkonstrukcióba helyeződik át, ezáltal közelítve annak megjeleníthetőségéhez, az élmény bemutatásához. Az idézett tanulmány – különös módon – e harmadik kategóriát irrelevánsnak tekinti a vizsgált filmmel kapcsolatban. (Szekér, 2018)

Szekér Viktória értekezése szerint az *Érkezés* az első (*anomáliás*) kategóriába tartozhat, amennyiben a heptapod nyelv elsajátítását (és az ezzel járó megváltozott gondolkodás- és észlelésmódot) azonosítjuk traumatikus élményként, azonban érvelése sokkal inkább hajlik arra, hogy (fordított) *retrospektív* narratívaként értelmezze a mű elbeszélésmódját. Eszerint „az a paradox helyzet áll elő, hogy Louise-nak lehetősége nyílik előre feldolgozni elkövetkezendő traumáját”. (Szekér, 2018) Vagyis az új nyelv elsajátítása egyúttal terápiás lehetőséget is jelent a főhős számára.

E röviden vázolt értelmezés (a fentebb kifejtett elméleti bevezetés tükrében) kétségkívül koherens: Louise számára a heptapodok nyelve működhet a sajátosan új, „nyelv nélküli nyelvként”, amely valamilyen módon lehetőséget nyújt a trauma feldolgozására. Legalább annyiban, hogy e nonlineáris időfelfogás szerint Hannah (Louise lánya), bár meg fog halni, számos más időpillanatban életben van. A traumafeldolgozás-ábrázolás felőli interpretáció tehát működőképes, azonban sok szempontot figyelmen kívül hagy, melyek tovább árnyalhatják a film viszonyát a traumatikus tapasztalathoz. Először azzal, hogy elveti az alkotás *párhuzamos valóság* koncepció felőli olvasatát, másodsor, hogy mellőzi a film vizuális gesztusainak értelmezését, harmadszor, hogy átsiklik több szimbolikus történet-elem fölött. E mulasztások azért problematikusak, mert a kihagyott szempontok együttesen a mű további, a traumaábrázolás szempontjából koherens értelmezését teszik lehetővé.

## A heptapod mint a trauma nyelve

Az *Érkezés* legalább annyira értelmezhető a pszichés trauma szubjektív tapasztalatát színre vivő alkotásként, mint amennyire a traumafeldolgozást tematizáló műként. Ahogy arra Stóhr Lóránt is utal, a traumareprezentációval kapcsolatban kettős probléma vetődik fel: egyrészt a gyakran elfojtott esemény rekonstruálásának, kibeszélhetőségének kérdése (amely elengedhetetlen a gyógyuláshoz), másrészt a traumát átélt egyén pszichés élményének megmutathatósága. (Stóhr, 2011) Az előbbi fejezetben vázolt interpretáció annyiban hiányos, hogy csak az első szempontot tartja relevánsnak az *Érkezés* kapcsán, holott az alkotás mindkettőt tematizálja. A továbbiakban ezért a második traumaábrázolási problémakör kontextusában értelmezem Villeneuve filmjét. Igyekszem rámutatni, hogy az alkotásra tekinthetünk úgy, mint amely a főszereplő (traumatikus tapasztalat által meghatározott) pszichés folyamatainak színrevitelével kísérletezik.

Mind a magyar, mind a nemzetközi recepció jellemzően olyan filmekkel állította párhuzamba az *Érkezést* (az atmoszféra, a karakterek, a keletkezési idő közelsége, a műfaji színvonal és más populáris befogadói szempontok mentén), mint például *A nap, mikor megállt a Föld* (*The Day the Earth Stood Still*, 1959), a *Harmadik típusú találkozások* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977), *A függetlenség napja* (*Independence Day*, 1996) a *Kapcsolat* (*Contact*, 1997) vagy a *Csillagok között* (*Interstellar*, 2014).<sup>5</sup> Jelen értelmezés szempontjából, továbbá a műfaji kereteken belül maradván (a pszichés folyamatok ábrázolása, illetve az időtapasztalat kapcsán) azonban sokkal relevánsabb párhuzamnak tűnik az *Érkezést* Andrej Tarkovszkij *Solarisa* (1972) vagy épp Kurt Vonnegut *Az ötös számú vágóhíd* című regénye mellé helyeznünk. A *Solaris*-ban (és az alapjául szolgáló 1961-es Stanisław Lem regényben) az idegen égitest hatására manifesztálódnak a karakterek elfojtott pszichés tartalmai. Így kerülnek felszínre olyan múltbeli traumatikus élmények, mint például a főhős feleségének öngyilkossága. A *Solaris* fölött lebegő űrállomás így voltaképp mentális térként, a tudattalan tartalmakat materializáló közegként működik. (Žižek, 2006) Ehhez hasonlóan (anélkül, hogy nyíltan a történet keretébe volna ágyazva) részben az *Érkezés* cselekménye is a főhős mentális terében játszódhat, melyet a traumatikus tapasztalat torzító hatásai strukturálnak.

Talán nem szorul átfogó magyarázatra, hogy az időkonceptió szempontjából az *Érkezés* szoros rokonságot mutat *Az ötös számú vágóhíddal*. Akár az is megkockáztatható, hogy a *Story of Your Life*, és így a nyomán készült film a vonneguti nonlineáris időelgondolást hasznosítja újra, mindössze az információadagolás megváltoztatásával. Míg Vonnegut regénye viszonylag hamar tisztázza az „új” időtapasztalat jelenlétét és ismerteti ennek velejáróit, addig az *Érkezés* (a narratív csavar érdekében) ezt a cselekmény végéig halasztja. Noha az alkotás nem tesz „félreérthetetlen” utalásokat, bizonyos gesztusai könnyen tűnhetnek jelzésértékűnek. Különösen a korábban már említett jelenet, amikor Louise és Ian az időfelfogás által megváltoztatott gondolkodásmódról beszélget. E párbeszéd során, bár – amennyire látjuk – nincs a helyszínen a (kagylóban játszódó jelenetekben feltűnő) kanári, Louise látomása előtt és alatt folyamatosan a madár hangját halljuk. Ez a gesztus *Az ötös számú vágóhíd* madárhangot utánzó „Poo-tee-weet?” zárómondatára utalhat.

Kisantal Tamás *Az irodalmi alkotás mint történelmi szöveg* című tanulmánya problematizálja azt az értelmezői gyakorlatot, amely Vonnegut regényében élesen elválasztja a két valóságsíkot: a reálisnak tűnő, részben Drezda lebombázásának traumájáról szóló történelmi közeget és a tudományos fantasztikum „tralfamadori” világát. Érvelése szerint a sci-fi szál nem pusztán tematikai elem a műben, hanem a szöveget strukturáló, prózapoétikai funkcióval is rendelkezik. (Kisantal, 2004, 91.) Az *Érkezés* esetében az alapvető problémát nem az éles elválasztás jelenti, hanem éppen az, hogy fel sem merült annak lehetősége, hogy a történetben kettős valóságsíkról is beszélhetünk (a gyermek halálának „reális”, traumatikus szintjéről és a sci-fi szálról), így ezek egymáshoz való viszonyáról sem eshetett szó. A két alkotás időfelfogása közötti párhuzam kapcsán elsősorban Kisantal tanulmányának következő meglátásait érdemes kiemelni: „megkockáztatható az az értelmezési lehetőség is, hogy a regény

---

<sup>5</sup> A felsorolás csak a leggyakrabban előforduló példákat említi, és nyilvánvalóan a teljesség igénye nélkül készült.

atemporális stílusa nem annyira a trauma feldolgozásának kísérlete, hanem sokkal inkább maga a trauma hatására keletkezik, amennyiben a traumatikus esemény szétbontja a hagyományos időstruktúrát, s a lineáris történetelvűséget”. (Kisantal, 2004, 95.) Értelmezésem szerint ugyanez mondható el az *Érkezés* narrációjáról is. A sci-fi történet szint, illetve a cselekményszöveget alakító időtapasztalat mindkét alkotás esetében a traumaelszenvedő tapasztalatának szimbolikus reprezentációjaként működik.

A sci-fi történet tehát olyan alternatív valóságot bemutató narratívaként is elgondolható, mint amilyen traumanarratíva-koncepciót Székér tanulmánya felvet az *Érkezés* kapcsán. Az ilyen alkotásokról a következőket írja: „A filmben megjelenő trauma tünetei tolakodó módon jelennek meg, szimbólumokon keresztül. A filmsorozat jellemzője még, hogy a bemutatott valóságok egymással párhuzamosan vannak jelen, valamint hogy az objektív valóság síkján végbe menő traumatikus élmény mindig a szubjektív szálakba való átlépést eredményezi. Mindezeket felül [...] viszonyítási alapot ad nézőjének a valóban megtörtént események tekintetében. A szubjektív valóságok kategóriájának darabjai így sem a trauma betörésére vagy feldolgozására tesznek kísérletet, sokkal inkább magának a traumatikus élménynek a bemutatására.” (Székér, 2018) E jellemzés tükrében az *Érkezés* mindössze annyiban tekinthető sajátos esetnek, hogy a cselekmény során nem fut végig párhuzamosan a két valóságsík. A film elején betekintést kapunk az objektív valóság traumájába, ezt követően azonban – egészen a film zárlatáig – a traumatikus élmény szubjektív terében zajlik a cselekmény. Így az idegen űrhajók eltűnése az alkotás végén nem feltétlenül a (heptapod nyelv elsajátítását követő) gyógyulás kezdetét jelentheti, hanem a visszalépést is az „objektív” valóságsíkba.

Kiindulópontom tehát, hogy a film cselekményének jelentős részében Louise (a lánya elvesztése miatt) traumatizált mentális valóságába nyerünk betekintést. Az idegenek érkezése és az első velük történő találkozás ennek megfelelően olyan tapasztalatként jelenik meg, akár a traumatikus gyász élménye. A korábbiakra visszautalva: a világról kialakult kép összeomlik, a megszokott élethelyzethez képest radikális eltérés tapasztalható, amely nem illeszthető be az élet „normális” menetébe. Bekövetkezik a „negatív transzállapot”, a „mintha megállt volna az idő” élménye, melyben állandósul a szorongás. Louise érdeklődése és kutatómunkája elsősorban erre az újszerű valóságra vonatkozik. Ebből a szempontból érdemes kitérnünk az alkotás legfontosabb jeleneteire és szimbolikus sajátosságaira.

A központi helyszín kétségkívül az „űrhajó”, vagy ahogy a filmben nevezik: a kagyló. Nem kívánom hosszan fejtegetni a kagyló jelentőségét mint a nőiség, illetve az anyaság archetipikus szimbólumát, már csak azért sem, mert korábban már született tanulmány hasonló vizsgálati szempontból. (Carruthers, 2018) Kétségtelen azonban, hogy kulturális toposzainkon keresztül a „kagyló” megnevezéstől rövid asszociációs úton juthatunk el az anyasághoz, mely jelen értelmezés szerint is kulcsfontosságú a történetben. Talán a film egyik legemlékezetesebb (egyúttal az első igazán látványos) képsora, amikor (a Louise-t szállító helikopter légi perspektívájából) megpillantjuk az objektumot. A monstruózus, ködben úszó, sziklára emlékeztető űrhajó hasonló, már-már transzcendensnek tűnő tárgy, mint a titokzatos monolit Stanley Kubrick *2001: Űrodüsszeiájában* (1968). E párhuzamot megerősíti az objektum első megérintésének



képe és több apró, Kubrick filmjére utaló vizuális gesztus. Ezen kívül – mint az elme terében felbukkanó hatalmas tárgyi elem – eszünkbe juttathatja Žižek értelmezését a hitchcocki „nagy dolgokról”. (Žižek, 2010, 48-50.) Eszerint az óriási tereptárgyak (szobor, épület, hajótest, madarak tömege stb., illetve Villeneuve-nél az űrhajó) a kimondhatatlan, elnyomó „titkok” materializációiként jelennek meg. Annyiban kétségkívül különböznek e tereptárgyak, hogy míg Žižek Hitchcock-értelmezésében e „titok” színrevitele a (lehetetlen) vágy megtestesülése, addig az *Érkezés* esetében a megnevezhetetlen trauma „masszív, elnyomó materiális jelenléte”. (Žižek, 2010, 48.) Az viszont összeköti őket, hogy amint Hitchcocknál, úgy Villeneuve-nél is az anyasághoz, nevezetesen az anyai vágyhoz, vagy épp a mérhetetlen anyai gyászhoz van közüük. Értelmezésben tehát a hatalmas, kagylóformájú űrhajó az anyai pszichében nemkívánatos, ám erőszakkal betörő és kitörölhetetlen trauma tárgyi leképeződése. Ezt az értelmezést erősítheti meg az is, hogy – bár az űrhajó a realitás síkján kétségkívül a tekintetet vonzó tárgy – Louise csak nehezen, vonakodva vagy épp feltűnően zaklatottan néz az objektumra, esetleg elkerüli a tekintetével, így a kagyló gyakran a háttérben megbúvó monumentális árnyként jelenik meg. Ezzel együtt a film elején, bár látszólag már mindenki tud az idegenekről, Louise – meg nem nevezett okokból – a környezetéhez képest utoljára szerez tudomást a világot megrázó eseményről.

Az űrhajóban tett első látogatás bemutatása során feltűnően nagy hangsúlyt kap Louise zaklatottságának érzékeltetése (hangja sokszor elcsuklik, suttog, szaporán veszi a levegőt, gyakran látjuk arcát és ideges testi gesztusait premier plánban). Ez annál inkább feltűnő, mert eközben a katonák gyakorlatias közvetlenséggel, Ian pedig elsősorban tudományos érdeklődéssel viszonyul a látottakhoz. A főhős reakciója pszichológiailag természetesen akkor is motivált, ha a történetet az objektív valóság szintjén gondoljuk el, azonban úgy vélem, a rémület élményének ilyen hosszú bemutatása és kiemelése szimbolikusan is kiemelendővé teszi a jelenetet. A feltűnően zaklatott reakciót az okozza, hogy Louise az űrhajóba való behatoláskor a saját traumájával nézhet szembe.

Ahogy a trauma felforgatja a korábban bizonyosnak vélt valóságtapasztalatokat, úgy a kagyló belsejében érvénytelenné válnak a fizika (és mint később kiderül, az idő) ismert törvényei is. Az űrhajó belső tere hatalmas alagútként jelenik meg, melynek végén a fehér ködben, egy elválasztott, „másik” térben lapul a titok magja, a két heptapod formájában.<sup>6</sup> Az alagút egyúttal a jövő traumatikus eseménye felé vezető útként jelenik meg. Ezzel kapcsolatban beszédes lehet az az alig feltűnő, ám különös kijelentés, amelyet Louise mond Iannek: „Úgy érzem, mindaz, ami odabent történik, csakis kettőnkön múlik.” Vagyis – bár Louise ezt ekkor még nem tudhatja – kizárólag kettőjük döntésén és közössé váló sorsukon múlik lányuk megszületése és tragikus halála.

---

<sup>6</sup> Gondolatkísérletként felvethető, hogy amennyiben a kagyló megnevezést – mint görög mitológiai szimbólumra vonatkozó utalást – jelentésesen tekintjük, úgy a lények medúzára emlékeztető alakjának jelentőségét is érdemes lenne megvizsgálnunk. A mitológiában, aki a medúzákra néz, azonnal kővé dermed. E lények sajátosságának és szimbolikus jelentőségének számos pszichoanalitikus és filozófiai interpretációja született, ám ezek ismertetése és a vizsgálat ilyen irányú folytatása meghaladná e tanulmány kereteit.

Ki kell emelnünk továbbá azt a – más kontextusokban már említett – eseményt, amely a legegyértelműbben ábrázolja, hogy a cselekmény a pszichés tartalom és a „valóság” terei között oszcillál. Ez a főhős hallucinációja az Iannel folytatott beszélgetés végén. Az új nyelv által megváltoztatott tudatról folyó beszélgetés közben Louise (mintha továbbra is csak Ianhez beszélne) gyakran a szoba egyik (a nézők számára nem látható) sarka felé pillant. A dialógus végén (látszólag ugyancsak Iannek válaszolva) egyenesen arra a pontra néz, ahol (végül a nézők számára is láthatóan) az egyik heptapod jelenik meg. A jelenet kétségkívül kilóg a cselekmény megszokott menetéből, váratlanságából adódóan kifejezetten horrorisztikus, éppen ezért lehet jelzésértékű. Elmoossa a tudatos és a nemkívánatos, traumatikus, tudattalan területek határait, ahogyan arra az ezt követő, már reggel zajló (az ezredessel folytatott) rövid párbeszéd is utal: „– Aludt? – Kicsit.”

A kezdetben riasztó, szörnyalakoknak tűnő heptapodok a cselekmény előrehaladtával egyre ismerősebbé válnak, sőt nevet is kapnak. (A nevekre és azok hátterére egy korábbi lábjegyzetben már utaltam.) Az alakok riasztó jellege a trauma szörnyűségéből adódhat, ismerőssé válásuk pedig abból, hogy a történet objektív síkján esetleg valóban ismerősek lehetnek. Ezzel kapcsolatban több értelmezési lehetőséget is felvethetünk: a Costellónak elnevezett idegen alakjában azonosíthatjuk Iant (mint Hannah mellett a traumatikus élmény másik fontos szereplőjét) vagy akár Louise szimbolikus, traumatizált tükörképét is. Az interpretáció egésze szempontjából ennek azonban nincs számottevő jelentősége. Annak viszont igen, hogy Abbott halála Hannah bekövetkező halálának megfelelője lesz a történet „alternatív” valóságsíkján. (Csöngé, 2013)<sup>7</sup>

Amikor a film végéhez közeledve Louise bejut a kagyló titokzatos, fehér ködben úszó belső terébe (traumájának materializálódott mélyébe), az első kérdés, amit feltesz a megjelenő heptapodnak: „Costello, hol van Abbott?”. Costello válasza (melyet ekkor már Louise is megért): „Abbott halál folyamat” („Abbott is death process”). A mondat nyelvtani helytelensége egyfelől – amennyiben a realitások síkján szemléljük az eseményeket – abból adódik, hogy még nem vált tökéletessé a kölcsönös megértés. Másfelől azonban a mondat furcsasága a szimbolikus kifejezendő élmény egyediségére is utal. Arra a permanens traumatikus állapotra, amelyben Hannah élete a halál felé vezető folyamatként jelenik meg Louise számára. Az anya tehát saját traumájára kérdez rá a kagyló belsejében, amelyre előbb csak a korábban is látott alternatív valóságsíkon kap választ, majd néhány perccel később (a nézővel együtt) a valódi eseménysorra is rádöbben. Arra, hogy Abbott halálán kívül egy további halál is „folyamatban van”.

Az *Érkezés*ben vázolt időtapasztalattal, a permanens élménnyé váló traumával, továbbá ezek térbeli leképeződésével kapcsolatban végül érdemes megvizsgálnunk az

---

<sup>7</sup> E szimbolizációra természetesen tekinthetünk Louise elhárító mechanizmusaként is. Csöngé Tamás tanulmánya alapján párhuzamként említhető Terry Gilliam *12 majom* című filmje. A főhős traumájának színrevitelével kapcsolatban Csöngé a következőket írja: „A képsorok ne tévesszenek meg senkit: ez a hangsúlyosan szimbolizált mozzanat nem a trauma erőszakos újraélése, hanem éppen az attól való eltávolodás, annak szublimációja. A színházi attrakció megfosztja a traumát valódi erejétől: amikor rögzülnek koordinátái, beleilleszkedik egy történetbe, és újra helyet kap egy logikai láncban, megszűnik traumaként funkcionálni.” (Csöngé, 2024) Meglátásai emlékeztethetnek az *Érkezés* úrhajójában megjelenített párhuzamos valóságára.

alkotás talán legizgalmasabb kompozícióját. Louise lakásának képéről van szó, amely rögtön a film kezdőjelenetében tűnik fel, majd az alkotás végéhez közeledve (miután az idegen objektumok eltűnnek, és folytatódik a nyitányban, ugyanezen kép bemutatása alatt megkezdett monológ) újra megjelenik. A kép a plafonról elindulva úszik vertikálisan le, a szoba belső tere felé. (Ez a kameramozgás megismétlődik az úrhajó külső és belső bemutatásakor is, ezzel is párhuzamot teremtve a szoba és az úrhajó terei között.) A kép sajátosságának vizsgálatához érdemes visszanyúlnunk Az ötös számú vágóhíddal vont párhuzamhoz. Vonnegut regényében az időt szinkron módon megélt tralfamadoriak a következőképp jellemzik irodalmukat: „...minden egyes jelcsoport egy-egy rövid, sürgős üzenet, amely egy-egy szituációt, egy-egy helyszínt ír le. Mi, tralfamadoriak mindet egyszerre olvassuk el, nem pedig egyiket a másik után. [...] Nincs kezdet, közép és vég, nincs feszültségkeltés és tanulság, nincsenek okok és okozatok. Azt, amit mi a könyveinkben annyira szeretünk, az az egyszerre meglátott számtalan, csodálatos pillanat egysége”. (Kisantal, 2004, 95.)<sup>8</sup> Úgy vélem, Villeneuve felismeri, hogy ez a fajta egységes, nonlinearis történetesztétika, minthogy statikus, képszerű, sokkal közelebb áll a film médiumához, mint az irodalomhoz, és a nyitó (keretező) beállítással ennek megvalósítására tesz kísérletet. A vizsgált beállítás motivikusan a film végletekig csupaszított parafrázisaként értelmezhető. A kép bal alsó sarkában látható teleszkóp utalhat Louise tudós attitűdjére, illetve a film sci-fi tematikájára, az égből érkező idegen jövevényekre. Az ettől jobbra elhelyezkedő fa (az úrhajó belső elrendezéséhez hasonlóan az üvegfal túlsó oldalán) a heptapodok külső megjelenésére emlékeztet, míg a plán jobb felső sarkában látható lámpabúra a föld felett lebegő, 90 fokban elfordult kagyló képét idézi. Ezzel az egyetlen beállítással (noha természetesen csak a teljes cselekmény kontextusában értelmezhetően) az *Érkezés* nonlinearis, a trauma hatására kizökkent időtapasztalatába nyerhetünk bepillantást. Vagyis egy kép erejéig nézőként is megtapasztalhatjuk azt a statikus, egységben látott időélményt, amely a főszereplő szubjektív, traumatizált időtapasztalata. A fenti értelmezési szempontokat figyelembe véve nem túlzás Villeneuve filmjét a trauma belső, szubjektív élményének bemutatásával kísérletező alkotásként szemlélnünk.

### Az előre látott gyász alakváltozatai

Az *Érkezés* traumaélményével kapcsolatban felvethető olyan további interpretációs kiindulópont, amely új perspektívába helyezi a fent vázolt értelmezési lehetőségeket, és egyúttal ki is békíti azokat. Akár terápiás funkcióként, akár a traumatikus időtapasztalatot színre vivő jelenségként azonosítjuk a heptapodok nyelvét, hajlamosak vagyunk valamilyen képtelen, kizárólag a science fiction keretei között elgondolható jelenségként értelmezni, hogy a főhős (a természet ismert rendjének valamiféle felborulása folytán) előre látja a még be nem következett traumáját. Amikor azonban ebből az alapállásból indulunk ki, megfeledkezünk arról a valóságban is létező pretraumás szituációról, amikor az elszenvedő személy előre látja az elkerülhetetlenül bekövetkező traumatikus eseményt. Az *Érkezés* specifikusan ilyen

---

<sup>8</sup> Nemes László fordítása Kisantal Tamás módosításaival.

helyzetet mutat be: a közeli családtag gyógyíthatatlan betegségének, ezzel együtt elkerülhetetlen halálának biztos tudatát.

A gyász lélektani szakaszaival foglalkozó modellek régóta megkülönböztetik a gyász olyan periódusát, amely már a tényleges haláleset bekövetkezése előtt fennáll(hat). (Lindemann, 1944) A magyar szakirodalomban e fázist *anticipációs gyásznak* nevezik. E gyászszakasz élményei általában hosszú, halálos betegségben szenvedő emberek hozzátartozóival fordulnak elő, akiket már jóval a szeretttük halála előtt foglalkoztat az elvesztés lehetősége és ennek hatása. Benczúr Lilla tanulmányát idézve: „Így, amire a tényleges haláleset bekövetkezik, addigra a gyász már folyamatban van. Ez kétélű lehet: van, amikor megkönnyíti a hiány feldolgozását, van, amikor például a kialakuló bensőséges kapcsolat miatt megnehezíti.” (Benczúr, 2015, 13.) Ennek fényében úgy vélem, az *Érkezést* értelmezhetjük az anticipációs gyász élményének allegorikus színreviteleként is. A fenti idézet utolsó mondatából kiindulva pedig úgy tűnik, a film két különböző traumaszempontú értelmezése e pretraumás szituáció két megélési lehetőségének továbbgondolásaként is felfogható. A heptapodok időtapasztalata egyszerre lehet vigasztaló és a trauma állapotát permanenssé alakító tényező.

Annyi bizonyos, hogy az *Érkezés* világát és történetstruktúráját áthatja a pretraumás gyász tapasztalata. Az, hogy a heptapod nyelv végül segíti-e a gyász feldolgozását, vagy a trauma élménye időtlenül záródik rá a film főhősére, nyitott kérdés marad. E nyitottság háttérroka viszont érthető: az előre látott gyászra adott pszichés reakció éppúgy nem tudható előre az *Érkezésben*, ahogy a valós, anticipációs gyászszakasz esetében sem. Ezért állhat fenn az a különös helyzet, hogy bár a film alapvető élménye a múlt, a jelen és a jövő egyidejű megtapasztalása, a valódi jövőbelátás mégis csak egy bizonyos pontig: Hannah haláláig, az elkerülhetetlenül bekövetkező traumáig terjed.

## Felhasznált irodalom

**Bakó T.** (2009). *Sorstörés*. Budapest: Psycho Art.

**Benczúr L.** (2015). A gyász lélektana. In: Kiss Enikő Csilla, Sz. Makó Hajnalka (szerk.), *Gyász, krízis, trauma és a megküzdés lélektana* (11-38). Pécs: Pro Pannónia Kiadó Alapítvány.

**Bóna A.** (2015). A krízis lélektana. In: Kiss Enikő Csilla, Sz. Makó Hajnalka (szerk.), *Gyász, krízis, trauma és a megküzdés lélektana* (123-137). Pécs: Pro Pannónia Kiadó Alapítvány.

**Carruthers, A.** (2018). Temporality, Reproduction and the Not-Yet in Denis Villeneuve's *Arrival*. *Film-Philosophy*, 22(3): 321-339.

**Csönge T.** (2024). A fantázia realizmuselve. *Imágó Budapest*, 13(2): 63-79.

**Csönge T.** (2013). Őrületnarratíva és fantáziatér Terry Gilliam filmjeiben. Trauma, hatalom és önreflexió a 12 majomban. *Apertúra*, 8(2).

<https://www.apertura.hu/2013/tel/csonge-oruletnarrativa-es-fantaziater-terry-gilliam-filmjeiben-12-majom> (2024-06-10)

- Herman, J.** (1992). *Trauma és gyógyulás*. Ford. Kuszing Gábor. Budapest: Háttér Kiadó – Kávé Kiadó – NANE Egyesület, 2003.
- Hosszú D. – Lénárd K.** (2015). Gyermeüket elveszített családok gyásza – egy lehetőség a poszttraumás növekedésre. In: Kiss Enikő Csilla, Sz. Makó Hajnalka (szerk.), *Gyász, krízis, trauma és a megküzdés lélektana* (58-77). Pécs: Pro Pannónia Kiadó Alapítvány.
- Kisantal T.** (2004). Az irodalmi alkotás mint történelmi szöveg. *Tiszatáj*, 58(11): 75-100.
- Lindemann, E.** (1944). Az akut gyász tünettana és kezelése. Ford. Révész Renáta. *Kharón*, 2: 13-26.
- Menyhért A.** (2008). *Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom*. Budapest: Anonymus – Ráció.
- Pohárnok M. – Lénárd K.** (2015). A trauma lélektana. In: Kiss Enikő Csilla, Sz. Makó Hajnalka (szerk.), *Gyász, krízis, trauma és a megküzdés lélektana* (221-234). Pécs: Pro Pannónia Kiadó Alapítvány.
- Stóhr L.** (2011). Feltépett sebek. *Médiakutató*, 12(3): 101-108.
- Szekér V.** (2018). Személyes trauma és narratív komplexitás. *Metropolis*, 22(2): 34-41.
- Takács M.** (2018). *Sebek és szavak. Traumakultúra, traumairodalom*. Budapest: Pesti Kalligram.
- The Pervert's Guide to Cinema.** Dir. Sophie Fiennes. Writer, starring Slavoj Žižek. Amoeba Film, Kasander Film Company, Lone Star Productions, Mischief Films, 2006.
- Žižek, S.** (2010). Alfred Hitchcock, avagy a forma és a történeti közvetítése. In: Füzi Izabella (szerk.), *Hitchcock. Kritikai olvasatok* (39-52). Szeged: Pompeji.