Stőhr Lóránt

Feltépett sebek
Önreflexivitás a kollektív traumák dokumentumfilmes feldolgozásában[1]

A kortárs médiakultúra egyik fő témája a traumák kibeszélése és megmutatása. A katasztrófákról, háborús eseményekről, véres merényletekről szóló napi tévéhíradások, a szenzációhajhász hírmagazinok rövid dokumentumfilmjei és a személyes traumákat kiárusító kibeszélő show-k jelenítik meg a traumával való mindennapos találkozásaink leglátványosabb oldalát, ám a traumák mediális reprezentációi messze túllépnek a televízió műsorainak határain. Az 1. és 2. világháború, a holokauszt és a kambodzsai, boszniai, ruandai népirtások irodalmi, fényképészeti, filmes feldolgozásai, a történelmi traumákat átélt emberek különféle eszközökkel történő megszólaltatása áthatja a kortárs kultúrát. A modernitás traumái mára olyannyira meghatározzák életünket, hogy egy új interdiszciplináris tudományterület is született traumaelmélet néven. Messzire vezetne annak a kérdésnek megválaszolása, hogy miért vált a trauma kultúránk egyik központi témájává, ám hadd idézzem ezzel kapcsolatban röviden egy neves filmteoretikus, Thomas Elsaesser gondolatát. Elsaesser szerint az újfajta médiának és kommunikációs rendszereknek köszönhetően az egyén az önreprezentációit időben és térben töredezett képekben és elbeszélésekben éli meg, ami szükségszerűen vezet a kollektív történelem és személyes történelem traumaként való elképzeléséhez. A trauma tulajdonképpen a szubjektum mediális megteremtésének eszköze, vagyis a traumán keresztül próbálják az egyének vagy közösségek beírni magukat a médiaemlékezetbe.

A traumáknak alapvetően két fajtáját különböztethetjük meg: a személyes traumákat, amikor az egyénnel történtek fizikai és pszichikai sérelmek, bűntények, gyerekkori abúzusok stb., valamint kollektív, másként fogalmazva történelmi traumákat, amikor egy társadalmi csoport érzékel egy eseményt traumatikusként. A történelmi trauma tehát az, amikor egy – gyakran szimbolikus – közösség, például egy nemzet él át valamilyen, a kollektív pszichét érintő, feldolgozhatatlan élményt, háborút, forradalmat, népirtást. Allan Meek szerint a történelmi trauma sajátossága, hogy egyfelől a közösségből bárki azonosulhat az esemény áldozataival anélkül, hogy ő maga közvetlenül bármit is traumatikusként élt volna meg, másfelől hogy a történelmi trauma értelmezhető a filozófiai, etikai vagy politikai kérdéseket érintő identitásválság formájaként is (Meek, 2010: 32).

A dokumentumfilm sem marad ki a kortárs „traumakultúrából". A mai dokumentumfilm egyik kedvelt témája a traumák utóhatásainak megmutatása és a traumatikus események rekonstrukciója a személyes emlékezeten keresztül. Gondoljunk olyan filmekre, mint Claude Lanzmann: *Shoah* (1985), Errol Morris: *Standard Operating Procedure* (2008), vagy egy közeli magyar példát hozva Jeles András *Párhuzamos halálrajzok* (2008) című filmjei. Az egyik oka annak, hogy a dokumentumfilm a traumákkal foglalkozik, a traumatikus élmény iránti felfokozott kortárs nézői érdeklődés, amire Elsaesser gondolata ad magyarázatot. A kortárs dokumentumfilm „sztárjai" (pl. Errol Morris) a családi konfliktusokat és magánéleti traumákat a kamerák előtt szenzációhajhász módon feltáró és kijátszó talk show-kat (pl. Mónika-show) követik igényesebb riporteri magatartással és rétegzettebb filmes módszerekkel. A traumatikus történelmi-politikai eseményeket feldolgozó dokumentumfilmek ugyan távol állnak a talk show-k világától, ám a közösséggel megesett borzalmak iránti kíváncsiság és az áldozatokkal való együttérzés érzelmei e filmek hatásmechanizmusát is meghatározzák. A traumák filmre vitelének másik oka a filmezés terápiás funkciója. Az eladdig elfojtott, senki előtt nem vállalt trauma kibeszélése vagy kijátszása a traumatizált egyén és közösség pszichéjét segíti többé-kevésbé meggyógyítani. A dokumentumfilm szerzőjének tehát nemcsak a nézői érdeklődés felfokozása, hanem a személyesen megélt tapasztalat bemutatásán és katartikus erejű megélésén keresztül a néző felelősségének felébresztése, illetve szorongások oldása is a kitűzött célja lehet.

A dokumentumfilm ugyanakkor – mint minden más mediális reprezentáció – kettős probléma előtt áll a traumák ábrázolása tekintetében: egyrészt hogyan lehet a múltbeli eseményeket rekonstruálni, amelyek a traumák alapvoná-

1 A szerző a tanulmány írása során Állami Eötvös Ösztöndíjban részesült.

sából következően gyakran elfojtódtak, nem kibeszélhetőek, másrészt hogyan lehet megmutatni, milyen módon élte meg a traumatikus eseményt és annak következményeit, mi megy végbe az egyén és/vagy a közösség pszichéjében. Írásomban a közösségi traumák dokumentumfilmes ábrázolásának ezt a problémáját vizsgálom. Az általam választott két film módszerében közös, hogy maga az alkotó is megjelenik bennük egyik főszereplőként, így a kutatás nemcsak rendkívül személyes hangvételűvé, de önreflexívvé is válik. E filmekben a közösségi trauma nem társul (legalábbis a főszereplők esetében) közvetlen fizikai erőszakkal és lelki terrorral, ugyanakkor mélyen átitatja a szereplők gondolat- és érzésvilágát. A szerző jelenlétének ebben az esetben az a szerepe, hogy családi konfliktusok kirobbantásával feltárja azokat a tévhiteket, sérelmeket, amelyekkel a kollektív traumát átélt társadalom képviselői elfojtják a fájdalmukat és elodázzák a szembenézést. Az egyik film egy kortárs magyar dokumentumfilm, Kincses Réka *Balkán bajnok* című műve, a másik egy filmhibrid, egy doku-fikció, a *Németország ősszel* című, kollektív alkotás Fassbinder által rendezett epizódja. A két alkotás egyaránt performatív dokumentumfilmnek (illetve dokumentarista fikciónak) nevezhető. A performatív dokumentumfilmnek kétféle értelmezése van az elméletben. Bill Nichols értelmezésében a performatív dokumentumfilmek „a hangsúlyt a történeti világ hiteles megjelenítése helyett a költői szabadságra, a kevésbé konvencionális narratív struktúrákra és az ábrázolás szubjektívabb formáira helyezik" (Nichols, 2009: 38). Stella Bruzzi viszont a kortárs performanciaelmélettel összhangban azokat a dokumentumfilmeket nevezi performatívaknak, amelyek „performanszot", vagyis játékot, előadást, szereplést foglalnak magukba a filmkészítő és/vagy a film szereplője részéről (Bruzzi, 2000: 154–155). Az előadásomban Nichols tágabb értelmezésével szemben Bruzzi szűkebb performativitás fogalmát használom. A két film azáltal mutatja meg, hogy milyen gondolatok, emlékek, érzelmek vannak a szereplők fejében, hogy mindkét esetben maga a szerző is részt vesz, szerepet vállal bennük, nemcsak passzív módon, kamerán kívül kérdez, hanem – mondhatni – vásárra viszi bőrét, a kamera előtt átéli a kollektív trauma okozta érzéseket és a trauma (félre)kezelése miatt indulatos családtag szerepét. A két film párhuzamba állításával azt a tézist kívánom bizonyítani, hogy nem a hagyományosan objektívnak tekintett, kizárólag megfigyelésre és/vagy interjúkra építő dokumentum „tisztasága" (a tények és az emberek önmagáért beszélnek), hanem a performatív elem, a teremtő, beavatkozó gesztus tárja fel katartikus erővel a traumatikus történelmi élményt, illetve hozza felszínre a traumatikus élményekről árulkodó nyomokat, amelyek árulkodó gesztusok, indulatok, durva előítéletek formájában látnak napvilágot. A személyes trauma legyőzésének, uralásának egyik döntő mozzanata a megrázó események történetté alakítása, elbeszélése, ám a szóban forgó két film kollektív traumái esetében éppen a nem narratív elemek játsszák a döntő szerepet: míg a történetmesélés során csupán a közösség által elfogadott, kanonizált narratíva ismétlődik, így nem vezet felismeréshez és „gyógyuláshoz", addig az elbeszélést széttörő performatív mozzanatok katartikus pillanatokat okoznak, amelyek a közösségi élmény mélyebb, érzelmileg átélt megértését váltják ki.

Az elemzéshez még egy elméleti fogalmat kell bevezetnem, mégpedig a projektált világ Carl Plantinga által definiált fogalmát, ami alatt a bemutatott világ eseményeit, helyszíneit, szereplőit és azok attribútumait értjük. A projektált világ a fikciós filmek diegetikus világának kiterjesztett értelmezése, amely a nem fikciós filmekre is vonatkoztatható: a nem fikciós film esetében a tényleges világ egy modellje (Plantinga, 1997: 84–85). A projektált világ fogalma azért szükséges, hogy ne tévesszük össze a dokumentumfilmben megképződő világot a valósággal – amikor tehát állításokat teszek az egyes filmek szereplőire, kijelentéseire stb. vonatkozóan, akkor nem közvetlenül a valóságról beszélek, hanem a film diskurzusa által megképzett világmodellről.

Nézzük ezek után az egyes filmeket! A *Balkán bajnok* által közvetlenül felidézett kollektív trauma a marosvásárhelyi „fekete március", vagyis az 1990. márciusi etnikai összetűzések. Kincses Réka saját családja élményein keresztül mutatja be a magyarverések eseményeit és annak következményeit. Az 1990-es trauma mögött egy másik közösségi trauma húzódik: a magyar nemzet számára mindmáig feldolgozhatatlan történelmi eseményként megélt trianoni békeszerződés, amelynek következtében Erdély Románia része lett. A film fő diskurzusa a Trianon-trauma egyszerre intim, közvetlen, ugyanakkor (ön)kritikus elemzése, a marosvásárhelyi „fekete márciusba" torkolló magyar–román etnikai feszültség lelki okainak feltárása. A dokumentumfilm projektált világának helyszíne és ideje Marosvásárhely és környéke a közelmúltban és a jelenben, szereplői Kincses Réka és családja, valamint az egykori barátok, ismerősök, a jelenlegi vezető erdélyi magyar politikusok otthonukban és nyilvános rendezvényeken.

A *Balkán bajnok* fő alkotói stratégiája a személyes és a nyilvános állandó egymásba játszatása, a személyes és közösségi trauma párhuzamos kibontása, amit az tesz lehetővé, hogy a film főszereplője, Kincses Előd, a romániai

forradalmat közvetlenül követő időszak (1989. december–1990. március) vezető erdélyi politikusaként egyszerre élte át nyilvánosan és magánéletében is az atrocitásokban kicsúcsosodó nemzetiségi konfliktusokat. A dokumentumfilmes módszereket illetően keveredik egymással a megfigyelő, narratív és performatív jelleg. A felütés megfigyelő dokumentumfilmet ígér, amelynek főszereplője, a „Balkán bajnok", Kincses Előd. A felütést követően azonban megszólal a film szerzője egyes szám első személyben és előlép a film narrátorává, aki a konvencionális portréfilmekkel szemben nemcsak megmutatja jelen idejű felvételeken át, és felidézi interjúk révén Kincses Előd életét, hanem személyes történetekkel kiegészíti, elbeszéléssé formálja azt. A szerző a film számos pontján narrátorként funkcionál, aki elbeszéli az eseményeket: megmagyarázza, miért tért haza filmet forgatni, felidézi gyerekkora meghatározó élményeit, eseményeit, illetve szülei fiatalkorát. A képen kívüli narrátori hang családi fotókkal, illetve a történelmi események képeivel társul. A narrátorszerep felerősödik, amikor részletesebben elidőzik az 1990. március 20-ai eseményeknél, amelynek nyilvános történéseit archív anyagokkal, videofelvételekkel audiovizuálisan is rekonstruálja, ám a párhuzamosan futó személyes történet, ahogyan a kamaszlány megélte az eseményeket, a szerző képen kívüli visszaemlékezésén át bontakozik ki. Kincses narrátorként elsősorban a személyes és családi élményekre fókuszál, de mivel, mint említettem, édesapja politikusként az események centrumában állt, így a személyes és a publikus a múlt rekonstrukciójában több ponton metszi egymást. Az egyes szám első személyű narrátor révén kibontakozó elbeszélés időbeli és ok-okozati láncolatokba rendezi a történéseket, segít megértenünk a szereplők egymáshoz fűződő kapcsolatait, elhelyeznünk egymáshoz képest a magánéleti és társadalmi szintű eseményeket. A szerző-narrátor értelmezése saját helyzetéről, apja szerepéről az 1989–1990-es forradalmi történésekben, valamint az archív képek, videofelvételek azonban nem teszik megélhetővé a személyes mozgatórugókat és a – mondjuk így – kollektív tudattalanban rejlő motívumokat, amelyek az etnikai villongásokhoz vezettek. A társadalmi és személyes traumák kijátszásának és feldolgozásának folyamata nem a jelenkori interjúkkal kiegészített elbeszélésen, hanem performatív aktusokon keresztül valósul meg. Ha ezek hiányoznának a filmből, akkor – mint az elbeszélő jellegű felvezetés példázza – a marosvásárhelyi események egy nézőpontú értelmezését és egyik vezető politikusának intim portréját kapnánk, ami inkább a racionális megértést és egy általánosított érzelmet nyújtana. Érdemes a film hatásmechanizmusával kapcsolatban felidézni Elena del Rio különbségtételét, aki szembeállítja a néző szentimentális bevonódását, valamint az affektus élményét. Az affektus a tudatos és tudattalan közti határzónába tartozik és az a sajátos természete, hogy tudatossá teszi a néző tudattalan érzelmeit és hajtóerőit. Az előbbi a klasszikus filmes színészi játék által kiváltott azonosulás esetében univerzalista-humanista megközelítéshez vezet, az utóbbi tudatosítja a nézőben, hogy ő maga is a szereplő ideológiai vagy pszichikai meghatározottságának jegyeit viseli magán (Del Rio, 2005: 162; 179).

A fenti különbségtételhez hasonló változásokat figyelhetünk meg a film hatásmechanizmusában, miután Kincses Réka narrátorból és riporterből előlép szereplővé és maga is aktív részese lesz a kamera előtt zajló történéseknek. Az interjúhelyzet (ahogyan a film elején kérdezgeti édesapját) átalakul intim családi együttlétté, amelynek során a szerző egyre vehemensebben kérdez, faggat, felelősségre von. Az impulzív viselkedés, a kemény faggatózás, a kiabálásig fajuló vita, majd a feloldó nevetés magáról a szerzőről is árulkodik, nem lehet nem észrevenni a párhuzamot közte és impulzív természetű édesanyja között. Kincses Réka nemcsak riporter és narrátor, aki időnként képbe kerül, hanem az események katalizátora is, aki maga is arcot és testet kap a filmben a performatív aktusokon keresztül. Az érzelmileg semleges interjúk (pl. az apával, Frundával) elsősorban csak a tényekről beszélnek, míg a dokumentumfilm performatív jellege érteti meg a nézővel igazán a főszereplők jellemét, a múltbéli eseményeket, a traumákra adott válaszaikat.

Nézzük meg, hogyan is történik mindez a filmben! A továbbiakban az egyes szereplők viselkedésére fókuszálok, azt vizsgálom, hogyan kezelik a kollektív és személyes traumákat a szerző kérdezősködései, illetve performatív közbeavatkozásai nyomán. Az apa folyamatosan hárítja az őt érő kritikákat, hárítja a felelősséget a politika terén elszenvedett kudarcokért. Az archív felvételeken viszont egészen más személyiséget látunk, aki nagy nyilvánosság előtt vállalja veszélyes véleményét és a túlerővel szemben is felveszi a harcot. A jelenben már egy harcokban megtört ember áll politikusként a kamera előtt, aki ugyan önmagát igazolva hajtogatja nézeteit és újra meg újra harcba száll a képviselőjelöltségért, ám talán már maga sem hisz saját ügyében, de kifogásokat mindig talál magának. A felesége monomániásnak és szórakozottnak festi le őt, aki mindent meg tud magyarázni, képes bármilyen esetben elhárítani a felelősséget magától. „A lelke hiányzik az egésznek", fogalmazza meg lényegre törően Kincses Ajtay Mária, vagyis a folyton-folyvást ismételt mondanivaló, a politizálás már nem belülről fakad, s valóban, Kincses nem látszik lelkesedni saját nézeteiért, nem fűti szenvedély a szavait, nem úgy, mint az archív felvételeken. Kincses keveset beszél az átélt

kollektív trauma személyes oldaláról. Azt elárulja, hogy ő volt a szélsőségesen nacionalista románok szemében az egyik első számú közellenség 1990 márciusában, végül felbujtással vádolták meg, amelyet követően Magyarországra menekült. A román részről őt ért támadások kiváltotta érzésekről és a félelemről keveset beszél, de nem azért, mert feldolgozta azt, hanem azért, mert evidensnek veszi a történteket és – mint egy elejtett megjegyzése árulkodik erről – osztja felesége románokról alkotott véleményét. Kincses számára az igazán feldolgozhatatlan trauma az árulás, hogy az egykori barátaiból álló magyar politikai közösség kitaszította őt. Hat év önkéntes száműzetés után visszatért Erdélybe, ez alatt és ezután – mint a narrátor ismerteti – volt megyei alelnök, a Romániai Magyarok Demokratikus Szövetsége Maros megyei elnöke, a Magyarok Világszövetségének főtitkára, de minden pozíciójából menesztették. Kincses Réka nyomozása e kudarc megfejtésére irányul. A befejezés szimbolikus értelmet ad a címnek: Kincses megmaradt Balkán bajnoknak, mert egy morális kérdéssé kiélezett versenyen elindult és végleg tönkrement a lába, ami párhuzamba állítható azzal, hogy a közéletben saját morális helytállása miatt az 1990-ben elszenvedett trauma azóta sem gyógyult be, ezért nem tud győzni sehol azóta sem, marad alul mindenkivel szemben. A személyes vereség megrázó élménye újra meg újra visszatér Kincses életpályáján, így ismételve folyamatosan a személyes trauma élményét.

A traumákra adott válasz Kincses részéről a sérelmi politika: mások vádolása, rágalmazása. A vereség oka a vereségek ellenére is stabil identitást biztosító elbeszélés szerint a „szekusok" összeesküvése: az egykori román állambiztonság provokálta ki a fekete márciust, hogy átmentse hatalmát és megszabaduljon Kincsestől, olyan magyar politikusokat állítva helyébe, akiknek „szekus" múltjuk van. A kommunista múlt megszakítatlanságának, folytonosságának ellenségkereső narratíváját az 1989–1990-es események egy másik, román nemzetiségű főszereplője, Smaranda Enache is megerősíti a kamerák előtt, tehát nem egyedül Kincses kitalációja, viszont akár igaz, akár nem, a későbbi vereségeire nyilván nem szolgáltat magyarázatot. A felelősség hárítása nemcsak az elbeszéléseiben érhető tetten, hanem a kamera előtti viselkedésében is. Az érzelmeit, indulatait választékosan és higgadtan megfogalmazott politikai véleménye mögé rejti, csak akkor érezhető törés a nyugodt felszínen, amikor a személyes felelősségével kapcsolatban kérdezik, mire ő elkezd töredezetten, rosszul fogalmazni, árulkodó módon mellébeszélni. Ha a lánya még jobban sarokba szorítja őt, vagy kifakad az apja részéről őt ért bírálatok miatt, akkor Kincses elhallgat és megsértődik. Nem ismeri el saját hibáit, saját felelősségét saját sorsáért és családja hányattatásaiért, hanem áldozatnak tekinti magát. Ez az áldozatszerep – ami, mint látni fogjuk, a magyar nemzet történelemértelmezését is áthatja – egyfajta elégedettséget nyújt a vereségek elszenvedőjének. A felesége pontosan fogalmaz, amikor azt mondja, hogy férje a mártíromságban talál boldogságot. Kincses Réka a drámai jeleneteket és interjúhelyzeteket oldó, ellenpontozó megfigyelő módszerrel leforgatott passzázsokban mutatja be az apa mindennapi életét: vásárol a piacon, a horgász barátjával beszélget a tónál, táncol a mulatságon, énekelve megmássza a havas hegyet, lubickol a medencében. Ezek a passzázsok a magánéletében nyugodt, a helyzetével elégedett emberről árulkodnak, miközben a személyiség közéleti oldalát a vereségét újra meg újra makacsul megismétlő áldozat szerepe alakítja.

A film másik főszereplője a rendező édesanyja, Kincses-Ajtay Mária, aki nyitottabb, impulzívabb jelleménél fogva többet árul el magáról és véleményéről, mint Kincses Előd. Kincses Réka többnyire édesanyját faggatja a románokkal szembeni előítéleteinek okairól és az 1990. március 19–20-ai eseményekről. Az anya számtalan alkalommal tanújelét adja a románok elleni haragjának. A családi sérelmek kiterjednek a magyar nemzet, azon belül az erdélyi magyarok sérelmeivé: a román politikai elit szándékosan teszi tönkre a magyar kultúrát és nem ad helyette másik kultúrát csak a kulturálatlanságot, amely lehúzza a magyarokat is. Ezt a szerző ellenpontozza a román dr. Ioan Sabău-Pop véleményével, aki szerint a román és magyar kultúra nagyon hasonló, a kis disznóságokban remekül megérti egymást a két nemzet. Azt ezt követő jelenet a film kulcsjelenete, ami a szerző performatív gesztusának jelentőségére világít rá. Az anya előbb arról beszél indulatosan, hogy a románok megölték az őseit, ami – mint a szerző felhívja anyja figyelmét – nem mostanában, hanem 1848-ban történt, aztán további sérelemként sorolja, hogy 1919-ben a románok erdélyi bevonulásakor apja családjának menekülnie kellett. Az anya egyre dühödtebbé válik, idegesíti, hogy a lánya szerint a románoknak is vannak sérelmeik, hogy a magyarok is ártottak a románoknak, nemcsak a románok a magyaroknak.

> „Aki ezeket (a sérelmeket) emlegeti, az se megbékélni nem akar és nem is tud, az mind fasiszta. Az mind fasiszta, aki azzal jön, hogy a magyarok (...) Az én szememben szálka, akit ki kell irtani.

> […] Nem értitek meg egymás fájdalmát, az a baj [...] Bennetek sincs semmi tolerancia, csak képzelitek magatokról" (01:04–01:09).

A kollektív traumatikus élmény nyomán keletkezett frusztráció kijátszásával, e performatív aktussal egyszerre feleleven-nednek azok az indulatok, amelyek működtetik a kölcsönös gyanakvás és előítélet ördögi körét. A 20. századi magyar történelem a magyar nemzet kollektív tudatában az áldozatiság történelme (lásd Népek Krisztusa Magyarország, amelyet Péterfy Gergely figuráz ki Halál Budán című regényében, és amely címen nemrég még dokumentumfilm is készült). A kollektív áldozat képzetébe pedig nem fér bele, hogy az áldozat a másik fél nézőpontjából szenvedést okozó, hatalmaskodó fél, míg a gyötrelmet okozó elnyomó nép áldozat is lehet. Az utolsó olyan jelenetben, amelyben a románokkal szembeni előítéletekről esik szó, Kincses Réka azt mondja anyjának, hogy az egyetlen megoldás, ha a másik szenvedéseit is meglátjuk. (1.17). Ám a nyugodt hangvételű beszélgetés sem segít, az anya továbbra is azt hajtogatja, hogy vajon „ők látják-e a mi szenvedéseinket?" A történelmi traumákat felszínre hozza ugyan a filmkészítés performatív aktusa, tudatosítja a szereplőkben és a nézőkben is az előítéleteket, de gyógyítani nem képes a film, nem tudja eljuttatni a család tagjait a másik fél (a románok) helyzetének, érzelmeinek empatikus átéléséhez és elfogadásához.

A két szülő után nézzük meg a szerző viszonyát a történtekhez! A szerző filmbéli perszónája a külföldön élő filmkészítő, aki hazatér családjához, egyszerre van kint és bent a család és tágabban értve az erdélyi magyarság közösségén. A szerző filmbéli perszónája eltávolodott saját gyerekkori, önazonosnak hitt magyarságától és az apja kudarcain túl saját identitását is kutatja. A felütésben a zene vidám tónusa és a szerző személyes, ironikus hangvételű kommentárja határozott rendezői értelmezéssel nem traumatizált (kis)közösségként, hanem vidám, öniro-nikus emberekként próbálja bemutatni saját családját. Miközben a másik három családtag többet-kevesebbet elárul a sérelmeiről, a szerző saját múltbeli élményeit nem fájdalmasként, traumatikusként tálalja, hanem humorral üti el a gyerekkori magányosság, elhanyagoltság felsejlő emlékeit. A szerző egyszerre van jelen családtagként, filmkészítőként és mediátorként, aki részben a családtagok kölcsönös sérelmeit hivatott kibeszélni és oldani, részben a magyarok és románok közti feszültséget enyhíteni, megértetni a magyarokkal, jelesül saját szüleivel, a másik fél érzéseit. Ám miközben keményen bírálja apja viselkedését és anyja románellenes előítéleteit, kérdőjelek nélkül osztozik szülei abbéli meggyőződésében, hogy Frunda György szenátor, a család egykori jóbarátja az apjára állított besúgó volt és az állambiztonsági kapcsolatának köszönheti 1990 utáni karrierjét is. Ezt a család tagjai által egyöntetűen megfogalmazott állítást a filmben semmilyen bizonyíték nem támasztja alá. Bár a szerző nem oknyomozó dokumentumfilmet készített, mégis megtehette volna, hogy amikor a gyanúba került politikusokkal beszélt, rákérdez a politikai múltra. Ezt az előítéletet azonban a szerző nem próbálta oldani vagy az érintett politikusok magatartásán keresztül a film eszközeivel alátámasztani, érzelmi vagy intellektuális ítéletté formálni. Közvetlen vagy közvetett bizonyítékok híján a családi összetartás és identitás helyreállításának egyik tényezőjévé válik a közös ellenség megkonstruálása, a szekusok, elsősorban is a vélt magyar besúgók, az RMDSZ jelenlegi vezető politikusai képében. Elképzelhető lenne egy önkritikus értelmezés, miszerint a szerző is az ellenségkereső előítéletekre szocializálódott, akárcsak az erdélyi magyar közösség és tágabban a magyar nemzet, mely szocializációtól nehéz megszabadulni, ám nem leplezi magát a szerző oly módon, hogy ezt az értelmezést sajátjának tudhassuk be. A film – tehát meglehet, a szerző szándékai ellenére – mégis arról vall, hogy a történelmi traumákból felépülni, szilárd egyéni és közösségi identitást kovácsolni csak régi-új ellenségek teremtésével lehet.

A *Balkán bajnok* a közösségi traumák mellett a család szétesésének személyes traumájára is rávilágít. Kincses Előd Magyarországra menekült, a felesége viszont saját karrierje érdekében nem költözött vele, a szerző, Réka érettségi után Kolozsvárra ment az egyetemre, így a család hirtelen többfelé szakadt. A politikai-kulturális közösség iránti felelősség mellett ez felveti a család iránti felelősség kérdését. A szerző az apjának szegezi a kérdést, hogy ha ő félt az erőszaktól, akkor nem féltette-e a családját otthagyni és kitenni őket a nacionalista románok dühének, akik fenyegető feliratokat festettek a ház kapujára. Az apa kitér a felelősség elől, mellébeszél, érződik a bizonytalan fogalmazásán, hogy ő maga is érzi, hogy felelőtlenül viselkedett családjával szemben (01:21). Az anya tagadja, hogy félt volna, és azt állítja, nem volt bánatos, hogy férje nélkül kellett élnie, vagyis az anya, míg az erdélyi magyarságot a románok kollektív áldozatának látja, személyesen nem hajlandó áldozatként láttatni magát. Bár a férje szerint igenis félt – nyilván Kincsesnek kínos, hogy ő félt, de a felesége nő létére nem – Kincses-Ajtay tagadásában több ok is közrejátszhat: egyrészt tényleg nem félt, másrészt ezzel is igazolja maradását, harmadrészt fölényes humorával sejteni

engedi, hogy a házasság korábbi feszültségei vezettek az emigráció nyomán keletkezett fizikai eltávolodáshoz. Az anya karakán kiállása arra mutat rá, hogy még a magánéleti nehézségeit, megpróbáltatásait bátran viselő ember sem tud ellenállni a közösség múltbéli traumájának és a nemzettel a történelem áldozatának szerepében azonosul. A politikai válság nyomán keletkező családi válságot a szerző húga, Imola szenvedte meg legjobban. Imola kilenc-éves volt, amikor a „fekete március" lezajlott és apja Magyarországra szökött. Mivel erősen kötődött az édesapjához és kevésbé a „veszekedős" édesanyjához (hogy az anya szavait idézzük), ezért különösen megrázó volt, hogy egyik pillanatról a másikra búcsúzkodás nélkül eltűnt az apja. Imola számára az egész felfordulás, ahogy elérzékenyülten, sírva beszámol róla, érthetetlen volt, csak félt a „rossz emberektől", akik bántódást okozhatnak apjának és nekik, mi-közben nincs semmilyen konkrét oka a félelemnek (25:26, 26:30). Imola hirtelen egyedül maradt a félelmeivel, senki nem kérdezte meg, hogy érzi magát. Egy elejtett megjegyzésében Imola kimondja, amit kimondatlanul is sejtetett a film, hogy az apa önmagát sajnálta legjobban, amikor el kellett mennie, nem gondolt a családjával, nem gondolt a kislányával, akit meg sem kérdezett, hol akar lenni és kivel. Ezek az elfojtott fájdalmak szakadnak fel a szerző által katalizált filmbéli beszélgetések során és valamiféle megértés is létrejön az apa és Imola egymásra nézésével, és ahogy az apa egy félszeg mozdulattal megsimogatja a lánya fejét. A film projektált világában a befejezés is feloldozást, a családi megbékélés érzését teremti meg: az utolsó képsoron egy fotó látható, amelyen a szerző és apja szenvedélyes szeretettel ölelik meg egymást. A dokumentumfilm-készítés mint performatív aktus, nemcsak a történelmi traumák kibeszélését teszi lehetővé, hanem a családi traumák feldolgozását és a családon belüli kapcsolatok rendezését is.

A filmkészítő szerepét egy másik, cinema verité-hatású önreflexív alkotáson, a *Németország ősszel* című kollektív film Fassbinder által rendezett, közel fél órás epizódján keresztül szeretném árnyalni. A *Németország ősszel* előterében álló traumatikus élményt az 1977. őszi németországi események jelentik. Röviden felidézem ezeket az eseményeket. A viharos hetek nyitánya Hanns Martin Schleyer elrablása volt szeptember 5-én, amelyet a Vörös Hadsereg Frakció tagjai hajtottak végre. Egy másik túszdráma október közepén kezdődött, amikor is baloldali terroristák eltérítettek egy Lufthansa-gépet és három terrorista szabadon bocsátását követelték. Október 16-án német kommandósok kiszabadították a Mogadishuban várakozó gép utasait négy ember élete árán. Október 19-én megtalálták Schleyer holttestét. Október 23-án holtan találták a stammheimi börtönben őrzött három terroristát (Gudrun Ensslin, Andreas Baader, Carl Raspe). Október 25-én rendezték Schleyer ünnepélyes állami temetését, míg 27-én a három terroristáét szigorú rendőri felügyelet mellett. A viharos események hatására szükségállapothoz hasonló intézkedéseket léptettek életbe, amely többek között a telefonok lehallgatását, levelek felbontását, a gyanús személyek bizonyítékok nélküli letartóztatását, a feljelentések megkönnyítését jelentette. Az állam intézkedései a náci idők diktatórikus lépéseire emlékeztették a német közvéleményt. Az 1977. őszi, traumatikus események mögött felsejlik a nácizmus traumája, amelynek élesen kritikus tematizálása jellemezte a 1960-as évek baloldali ifjúsági mozgalmait és a diktatúra visszatérésétől való félelem vezetett a 1970-es évek baloldali terrorizmusához, amely 1977 őszén kulminálódott.

A *Németország ősszel* készítését október közepén vették tervbe, október 22-én létrejött a megegyezés a finanszírozásról, így lehetővé vált, hogy Schleyer október 25-ei temetéséről már forgassanak. Fassbinder saját állítása szerint a lehető leggyorsabban, még októberben elkezdett forgatni. A film tér- és időbeli közvetlensége és intimitása miatt nehéz elválasztani egymástól a fikciót és a dokumentumot. Bár a történések retrospektívak, hiszen a gépeltérítés, a terroristák halála a börtönben biztosan a filmforgatás előtt estek meg, a nyomasztó hangulatot nem kellett reprodukálni, hiszen még a forgatás idején is abban éltek a film szereplői. A film projektált világának helyszíne Fassbinder münche-ni lakása, ideje 1977 októberének néhány napja, három főszereplője pedig maga Fassbinder, Fassbinder édesanyja, Liselotte Eder és Fassbinder élettársa, Armin Meier. A film részben a dokumentumfilm retorikájával él (a valószínűleg megtörtént eseményeket rekonstruáló helyzetekben a szereplők által adott improvizatív válaszok), részben viszont a fikciós film eszközeivel (előre kitalált, stabil beállítások). Szemben a kortárs dokumentarista fikciókkal, például Michael Winterbottom Ezen a világon (2003), Abbas Kiarostami Tíz (2002) vagy Hanu Abu-Assad nagy botrány kavart Ford Tranzit (2002) című hibridjeivel, amelyek a digitális kamera használatával a dokumentumfilm kinézetére törnek és megkérdő-jelezik fikciós és dokumentumfilm határait (Landesman, 2008: 33–45), Fassbinder a beállításokkal és vágással leleplezi, hogy filmje nem tiszta dokumentumfilm, hanem egyfajta hibrid. Fassbinder a *Németország ősszel*ben önmagát, saját életét, saját családját viszi vászonra, reprodukálja a kamera előtt az általa egy-két héttel korábban megélt élményeket.

Fassbinder filmje, bár megrendezett, mégsem narratív film, hanem performatív aktusok sorozata, amelyben az egymást követő jelenetek időbeli viszonyai sem világosak. Két jelenettípusra épül a film: az egyikben Fassbinder

müncheni otthonában élettársával, Armin Meierrel látható, a másikban – valószínűleg egy konyhában – édesanyjával beszélget az 1977. őszi németországi események kapcsán a demokráciáról. Fassbinder mindkét jelenettípusban a baloldali meggyőződésű értelmiségi-művész szerepét játssza el, aki felháborodik és elborzad az őszi történéseken, szorong attól, hogy az állam elhallgattatja őt, de végső oka a szorongásnak a fasizmus visszatérése. Az anyával való dialógus célja nem saját politikai meggyőződésének hangoztatása, hanem az, hogy az indulatos faggatózással felszínre hozza a német „átlagembernek", a nácizmus tanújának elfojtott érzéseit, amelyek politikai véleményét befolyásolják. Fassbinder módszere nem egy megírt dialógus, hanem egy előzetesen lazán felvázolt kamera előtti beszélgetés, amelyben Liselotte Eder belement, hogy felidézze saját, pár nappal korábbi nézeteit (Steadman-Watson, 1996: 173). A szerző indulatos faggatózása arra irányul, hogy az anya leleplezze magát: azt, hogy a terroristák kapcsán a szemet szemért, fogat fogért elv, a bosszú logikája szerint járt volna el, hogy a demokráciát a hiteles és befolyásos személyiségekre hagyná, hogy ők emeljék fel szavukat az állam intézkedései ellen, s végül, ami a beszélgetés zárópontja és egyben a film csattanója, amikor az anya, a tipikus német polgár kimondja vágyát: „A legjobb lenne egy tekintélyes uralkodó, aki nagyon jó, és nagyon kedves és rendes" (Fassbinder, 1996: 155). Fassbinder addig szorítja sarokba anyját, amíg az fel nem tárja kötődését a fasizmushoz, azt az elfojtott vágyát, hogy még mindig egy Führert állítson az ország élére a káoszhoz vezető demokrácia helyett.

Fassbinder az élettársával közös jelenetekben a szorongás, a gyász, kétségbeesés, depresszió érzéseit és állapotait játssza ki, és az ezekből fakadó indulatait és frusztrációját vezeti le Meieren. A film számos jelenete hivatott Fassbinder szorongását kijátszani: az újságírótól kéri, hogy változtassák meg az interjú befejezését; egy éjszaka felébred, felhívatja Meierrel Párizsban élő volt feleségét, Ingrid Cavent, s miközben gyászos hangon elmondja neki a három terrorista halálát, konyakot iszik, cigizik és a péniszével játszik, mint egy szorongó kisfiú. Egy későbbi jelenetben a rendőrautó szirénája vált ki rettegést belőle, a vécébe dobja az összes, nála levő kábítószert. Máskor Meier egy éjszaka egy fiatalemberrel tér haza, akinek nincs hol aludnia, Fassbinder azonban fél az idegentől, gyanakodva nézi és kidobatja a férfit Meierrel, majd magába roskadva sírni kezd és Meier vigasztalja. Ezek a nyilvánvalóan megrendezett jelenetek egy pár nappal korábbi időszak érzelmi dokumentumai.

Meier egyfelől hasonló szerepet tölt be a filmben, mint Eder, amennyiben az „átlagember" véleményét hivatott kibeszélni a terroristákkal kapcsolatban. Ahogyan az anya, az élettárs is a terroristák ellen van, kivégezné őket legszívesebben. Még annyira sem érti Fassbinder politikai véleményét és aggodalmát, mint a nála jóval reflektáltabb véleményt megfogalmazó anya. Meierrel szemben Fassbinder épp ezért még durvábban viselkedik, mint az anyjával szemben: nemcsak kiabál vele, hanem megfenyegeti és megveri véleménye miatt. Meier másfelől tehát a katalizátor szerepét tölti be, ami Fassbinder saját érzelmi mozgatórugóit hozza mozgásba. Fassbinder folyton a demokráciáról beszél, ám Meierrel szemben igazi despotaként lép fel: utasítja, verbálisan megalázza, megveri őt. Kiáltó a kettejük kapcsolatának hierarchizáltsága abban a jelenetben, amikor Fassbinder hazatér külföldről és bőrdzsekiben, csizmában utasítgatja a törölközője alatt meztelen Meiert, megalázza, megveri és kidobja a lakásából. Fassbinder korábbi játékfilmjének, a *Petra von Kant keserű könnyei*nek a címszereplő és a néma mindenese, Marlene közti kapcsolatát idézi fel Fassbinder és Meier viszonya: csakhogy ez esetben a film retorikája, az önvallomásosság elhiteti a nézővel, hogy a valóság reprodukcióját, újrajátszását látjuk, vagyis Fassbinder és Meier kapcsolata csakugyan a házi diktátor és az ő testi-lelki, érzelmi és szexuális igényeit egyaránt kiszolgáló rabszolgája közti viszonynak felel meg. Fassbinder a legintimebb helyzetek kijátszásával, önmaga exponálásával leleplezi, hogy a diktatórikus berendezkedés kollektív traumatikus élménye az előítéleteken, antidemokratikus vélekedéseken, az állami erőszak támogatásán túl az interperszonális viszonyok hatalmi viszonyokként való megélésében is továbbél.

A dokumentum és fikció közti határvonal bizonytalanságát fenntartó Fassbinder-film in vivo jellege ugyan megkérdőjelezhető, ám az alkotó azzal a performatív gesztussal, hogy reprodukálta a film médiuma segítségével és kendőzetlenül kitette a publikus vizsgálódásnak önmagát és legintimebb viszonyait, valósággá tette a vásznon a kollektív traumák nyomait. Ugyanakkor a film és élet ilyen elválaszthatatlanul szoros kapcsolata, a filmkészítő pőrére vetkőzése és a személyesebb kapcsolatok bevonása a kíméletlen vizsgálódásba, mindig (ön)veszélyes játék. Fassbinder számára saját bevallása szerint önterápiás aktus is volt a filmkészítés, amellyel saját szorongását kezelte és oszlatta el (Töteberg, 1986: 228). A közösségi traumát kibeszélte, Fassbinder túljutott a diktatúra visszatértétől való szorongáson. A személyes kapcsolatok problémái azonban a filmen kívüli valóságban nem oldódtak meg. Fassbinder élettársa, Armin Meier fél évvel később, 1978 májusában öngyilkosságot követett el, miután a rendező

elhagyta őt. A korábbi példámban Kincses Réka a leleplező erejű, valós drámai összetűzések ellenére filmjét a családi megbékélést sugalló feloldással zárja. Ha hiszünk abban, hogy a filmen túli és filmi valóság kétirányú kapcsolatban állnak egymással, akkor a megbékélő zárlatnak terápiás hatása lehet. A rosszul beforrt sebek feltépése után a sebek begyógyításáról is gondoskodni kell.

Irodalom

Bruzzi, Stella (2000): *New Documentary: A Critical Introduction*. London & New York: Routledge.

Del Rio, Elena (2005): Between Brecht and Artaud. Choreographing affect in Fassbinder's The Marriage of Maria Braun. *New Review of Film and Television*, Vol 3, no 2. November.

Elsaesser, Thomas (2001): Postmodernism as mourning work. *Screen*, vol 42, no 2, Summer.

Fassbinder, Rainer Werner (1996): Németország ősszel. Rainer Werner Fassbinder beszélgetése édesanyjával, Liselotte Ederrel (ford: Orosz Magdolna). In: Zalán Vince (szerk.): *Rainer Werner Fassbinder. Írások, beszélgetések*. Budapest: Osiris.

Landesman, Ohad (2008): In and out of this World: Digital Video and the Aesthetics of Realism in the New Hybrid Documentary. *Studies in Documentary Film*, Vol. 2. No 1.

Meek, Allen (2010): *Trauma and Media*. London & New York: Routledge.

Nichols, Bill (2009): A dokumentumfilm típusai. *Metropolis*, 4. sz.

Plantinga, Carl (1997): *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press.

Steadman-Watson, Wallace (1996): *Understanding Rainer Werner Fassbinder. Film as Private and Public Art*. Columbia: University of South Carolina Press.

Töteberg, Michael (ed.) (1986): *Rainer Werner Fassbinder. Die Anarchie der Phantasie. Gespräche und Interviews*. Frankfurt am Main: Fischer Taschembuch Verlag.