

24. Alison Fell: *Double Vision: Mother(s) in Simone de Beauvoir's Memoirs of a Dutiful Daughter and A Very Easy Death*. In: Alison Donnell, Pauline Polkey (ed.): *Representing Lives*. Palgrave Macmillan, London, 2000. 252. Online: https://link.springer.com/chapter/10.1057/9780230287440_22#citeas, utolsó megtekintés: 2025. 01. 09.
25. Beauvoir 1975. 35.
26. Kemény: i. m. 7.
27. Beauvoir 1975. 263.
28. Kemény: i. m. 134.
29. Az erkölcsi buktatókat leleplező és feltérképező kritika Simone de Beauvoir második önéletrajzi kötetéről, *A kor hatalmáról* is született már: Magyar Miklós: *Amit Simone de Beauvoir kifejejtett A kor hatalmából*. 1749.hu 2022. május 17. Online: <https://1749.hu/fuggo/essze/amit-simone-de-beauvoir-kifejejtett-a-kor-hatalmabol.html>, utolsó megtekintés: 2025. 01. 10.

VISKY ÁBEL

A LÉLEK KÉPEI

Pszichodramatikus megoldások a kortárs dokumentumfilmben

■ Az elmúlt években a trauma témája a közbeszéd meghatározó elemévé vált. Magyar nyelvterületen elsősorban Máté Gábor, Edith Eva Eger és Orvos-Tóth Noémi könyvei¹ hívták fel a figyelmet a lelki sérülésekkel való szembenézés fontosságára, de az általuk tárgyalt kérdéskör kétségkívül globális szinten is jelentős mértékben jelen van a közgondolkodásban és az azt tükröző kulturális termékekben. A különféle művészeti ágak képviselői mellett a dokumentumfilmesek is előszeretettel nyúlnak a traumaélmények tárgyköréhez. Az így készült alkotások közül kiemelkedően érdekesek azok, amelyek módszerüket és filmnyelvi megoldásaikat tekintve is építenek az egyes terápiás irányzatok sajátos eszköztáira.

A Jacob Levy Moreno² nevéhez köthető pszichodráma csoportterápiás módszer azért tud különösen izgalmas inspirációs forrás lenni a dokumentumfilmesek számára, mert az egyén szubjektív világának láthatóvá tételén keresztül fejti ki hatását. A terápiás alkalom résztvevői valóságosan megtörtént életeseményeikről és szubjektív megéléseikről kaphatnak új, friss perspektívát, és fizikailag is szembesülhetnek olyan képekkel, érzetekkel és helyzetekkel, amelyek mindaddig rejtve voltak belső világukban. Karoline Zeitlinger meghatározása szerint a pszichodramában „interperszonális szituációkat, konfliktusokat, álmokat, fantáziákat dolgozunk fel a verbalizáláson túlmenően dramatikus megjelenítéssel. [...] A csoport tagjai vállalják a protagonista által megjelenített helyzetben előforduló személyek szerepét, szükség esetén tárgyak vagy érzések megszemélyesítését is. A vezető spontán rendezi és irányítja a jelenetet, részletes előtervezés nélkül. Ebben sajátos technikák egész sora áll rendelkezésére.”³

A pszichodráma műfaja izgalmasan kapcsolja egybe azt, amit objektív, tényszerű valóságként, illetve azt, fikcióként szoktunk értelmezni. Mivel a központi szereplő – a pszichodráma nyelvén a protagonista – a saját élete eseményeit állítja színpadra a többi résztvevő segítségével, és saját érzéseit és viszonyait fogalmazza meg dramatikus formában, a jelenetek valóságban gyökerező voltát ő maga szavatolja. A résztvevők az ő szubjektív világának kulcsfontosságú szerepeit öltik magukra. A megjelenítésre kerülő helyzetek nem az egykor megtörtént események objektív rekonstrukciói, fontos, hogy helyet kapjanak benne a protagonista szub-

jektumának sajátos elemei is. „A jelenetnek nemcsak a külsőleg észlelhető viselkedést kell megjelenítenie, hanem például a ki nem mondott érzéseket és gondolatokat, a távollévőkkel való találkozást, fantáziákat, amelyek azt jelenítik meg, hogy mások mit gondolhatnak vagy érezhetnek, jövőbeli lehetőségekről alkotott elképzeléseket és a probléma más módon való szemlélését is.”⁴ Sokféle nézőpont és dimenzió kerül tehát egymás mellé, amelyek egymást kiegészítve hoznak létre egy nagyon komplex, külső és belső tartalmakat szétválaszthatatlanul ötvöző világot.

A pszichodráma egyik kulcsfogalma a realitástöbblet, amely teret ad a szubjektív valóságérzékelés dramatikus megjelenítésének. „A realitástöbblet fogalma tovább tágítja s ugyanakkor kiemeli a képzelet és a játék adta lehetőségeket. Bizonyos értelemben metafizikai fogalom, amely azt sugallja, hogy a szubjektivitást is a tényleges létezés egy kategóriájának kell tekinteni. Ez alapozza meg a fantáziák, vágyak és ábrándok eljátszásának gondolatát.”⁵ A hétköznapi életben számos olyan cselekvési igény van, amelyek különböző okok miatt nem jutnak kifejezésre, viszont az egyén számára fontos lenne azok megélése. A pszichodráma színpadán, a realitástöbblet terében viszont megteremthető az a valóság, amelyben kifejezhetővé válnak kifejezhetetlennek hitt érzések, újra lehet formálni múltbeli tapasztalatokat, és lehetőség nyílik jövőbeli vágyott vagy rettegett helyzetek eljátszására is. Olyan szerepeket vagy szereprészleteket tudnak a szereplők ilyen módon a valóságos személyiségükbe integrálni, amelyek kipróbálására a személyes életük nem nyújt kellő biztonságot. A belső világ szimbolikus karakterei ugyanolyan valóságosak, mint a hétköznapi élet szereplői, a kétfajta dimenzió megjelenítési módjai között tehát nincs stilisztikai eltérés.

A pszichodráma gondolati háttere érdekes hasonlóságot mutat azzal a dokumentumfilmes megközelítési móddal, amit az egyik legjelentősebb kortárs filmteoretikus, Bill Nichols performatív dokumentumfilmként határoz meg. Nichols szerint „a performatív dokumentumfilmek által ábrázolt világot elárasztják az emlékeket, látomásokat megidéző felhangok és az expresszív árnyalatok, amelyek szüntelenül arra emlékeztetnek bennünket, hogy a világ több, mint a belőle nyert látható bizonyosságok összege”.⁶ Nichols szerint „e dokumentumfilmek közös vonása, hogy a hangsúlyt a történeti világ hiteles megjelenítése helyett a költői szabadságra, a kevésbé konvencionális narratív struktúrákra és az ábrázolás szubjektívebb formáira helyezik. A dokumentumfilm »ablak a világra« funkcióját alátámasztó referenciális jellegét az expresszivitás váltja fel, amely a valós személyek – köztük az alkotó – konkrét, az adott helyzettől függő, elevenen szubjektív nézőpontját hangsúlyozza.”⁷ Majd kifejti, hogy ez a sajátos szubjektivitás az emlékek és élmények felületi tényeken túlmutató valóságának megjelenítésében mutatkozik meg, így a látható valóság és a belső képzeletvilág gyakran szétválaszthatatlanul jelenik meg ezekben a filmekben.⁸

Az ilyen típusú dokumentumfilmekben, akárcsak a pszichodrámaiban, nem egyszerűen egy sajátos műfaji megközelítési módról van szó, hanem egy összetett világkép filmes megvalósulásáról is. A pszichodráma módszerének gyakorlói, azokhoz a filmművészekhez hasonlóan, akik a performatív dokumentumfilm szellemiségében dolgoznak, azon meggyőződés mentén végzik munkájukat, hogy a felszínen látható valóság olyan titokzatos és komplex mélységeket rejt, amelyek csak a fikcióhoz közelítő eszköztárral ragadhatóak meg. Mintha a maguk eszközeivel mindkét terület képviselői arra a Pilinszky által gyakran idézett rilkei gondolatra reagálnának, miszerint: „Rettenetes, hogy a tényektől sose ismerjük meg a valóságot!”⁹ A pszichodrámat gyakorló terapeuták és a performatív dokumentumfilm műfajában alkotó rendezők egyaránt a felszíni valóság mögött megbújó szubjektív valóság megjelenítésén munkálkodnak, és ennek érdekében a fikció eszközeit hívják segítségül. Ezen szubjektív valóságnak meghatározó formálója az a kulturális közeg és sajátos hitrendszer, amely keretet ad az egyén valóságértel-

mezésének, de ugyanígy fontos része mindaz az élmény és tapasztalat, ami a személyiség kialakulását lényegileg befolyásolta.

Kérdés tehát, hogy a pszichodráma szellemisége és sajátos eszköztára hogyan nyújthat inspirációt azon dokumentumfilmek számára, akik újszerű formákat keresnek a valóság ezen láthatatlan, szubjektív dimenzióinak ábrázolásához. Dolgozatomban három, jelentős nemzetközi sikereket elért kortárs dokumentumfilm elemzésével fogom megvizsgálni, hogy a pszichodramatikus megközelítési mód milyen formában tud inspirálóan hatni a rendezői koncepcióra. Ezen filmek alkotói a szereplők múltjának, jelenének vagy képzeletvilágának szubjektív, tudatosan konstruált megidézésén keresztül ábrázolják azt a rejtett, de lényegi jelentéssel bíró valóságot, amelyet a szereplők története számukra közvetít. Az alkotás folyamata valamilyen formában katartikus hatással van a szereplőkre is: a filmkészítés során saját szubjektív valóságukat teszik láthatóvá, és ez az aktus számukra is újszerű, transzformatív élményt eredményez. Bár a szereplőkre gyakorolt terapeutikus hatás általában nem a filmkészítő elsődleges célja, a folyamat sajátosságából adódóan ez a lelki felszabadulást eredményező dimenzió különféle formákban és mértékben ugyan, de megvalósul ezen filmek esetében. Az ábrázolt narratívák formai megközelítési módja különböző, ugyanakkor az ábrázolt téma vállaltan konstruált feldolgozásai egységesen a szereplők szubjektív világának, személyes múltjának vagy jelenének reprezentációiként értelmezhetőek. Ezen filmek mind az elmúlt másfél évtizedben készültek, és nagy presztízsű nemzetközi filmfesztiválok válogatásában szerepeltek, így meghatározó elemei a kortárs nemzetközi filmes diskurzusnak.

A 2017-es Berlini Filmfesztivál legjobb dokumentumfilm díját elnyerő *Ghost Hunting*¹⁰ az egykor személyesen is raboskodó Raed Andoni rendező izraeli börtönökben korábban fogva tartott palesztin férfiakat gyűjt össze, hogy közös élményeik filmre vitelén keresztül képesek legyenek szembenézni az ott elszenvedett traumáikkal. Egy ramallahi újságban hirdetést tett közzé, mely szerint olyan palesztin férfiakat keres, akiket korábban izraeli börtönökben tartottak fogva, és építkezési tapasztalattal bírnak, vagy színészi múlttal rendelkeznek. A jelentkezők között volt építész, ács, díszletmunkás, kovács és egy színész is.¹¹ Egy elhagyatott ramallahi raktárépületben közösen építették fel a hírhedt jeruzsálemi Al-Moscobiya börtön díszletszerű másolatát, hogy a falai között újrajátsszák azokat az élményeiket, amelyek hatása alól azóta sem tudtak szabadulni.

A rendező 18 éves korában került őrizetbe, és több mint huszonöt évig küzdött a börtönben szerzett traumákkal, amíg elhatározta, hogy filmet készít belőle.¹² A film sajtóanyagában arról ír, hogy a megalázottság tapasztalata a szabadulás után is tovább él a rabokban, és ezen a terhen csak a trauma elmesélése könnyíthet. „A valóság ritkán kerül kifejezésre, és a traumák a lelkek mélyén maradnak. Ez a film a traumák kifejezésének vágyából született. Azáltal, hogy másoknak is teret biztosítok a saját börtöntapasztalataik megosztására, olyan részletekre tudok rávilágítani, amelyek segítenek megfejteni ezeket a nyomasztó titkokat. Az Al-Moscobiya újjáépítésén keresztül kísérletet teszek arra, hogy visszavegyem az irányítást a korábbi kiszolgáltatottságom felett. Anélkül, hogy a fogva tartás terének vagy az őrk által alkalmazott módszereknek az objektív rekonstrukcióját céloznám, egy olyan keretet javaslok, ahol mindenki szabadon átélheti a tapasztalatait, amennyiben részt kíván venni a kísérletben: a börtön felépítésével, más szerepnek eljátszásával vagy az őt továbbra is kísértő emlékek megosztásával. Ez a projekt a kínzás traumatikus élményének feldolgozásáról és a perspektíva megváltoztatásáról szól annak érdekében, hogy felszabadítsuk, vagy legalábbis felfedezzük önmagunk egy másik részét.”¹³

Andoni szavai sok tekintetben egybecsengenek Moreno pszichodráma-elméletével. Koncepciója szerint a traumatikus élmények közösségi újrajátsszása lehe-

tőséget biztosít a résztvevők számára egy újfajta perspektíva kialakítására a saját, korábban ki nem mondott, fel nem dolgozott megéléseik kapcsán. Ez a friss nézőpont egyet jelent a korábban elfojtott vagy tagadott élmények integrálásával, ami szükségszerű az egészséges hétköznapi élet megéléséhez. A rendező tehát azon céltól vezérelve teremti meg a kereteket, hogy a résztvevők megéléseinek dokumentálásával a nézők számára is informatív és megtisztító élményt nyújtson. Nem egyszerűen elmeséli a szereplőkkel az élményeiket, mint egy hagyományos interjúfilmben, hanem el is játszatja velük azokat. A lényeg ugyanakkor nem bizonyos objektív információk rekonstrukció általi közvetítése – ahogy ez számos, újrarájátszásokat alkalmazó dokumentumfilmben előfordul –, hanem a szubjektív élmények láthatóvá tétele, azaz annak a lehetőségnek a megteremtése, hogy a trauma elszenvedői kívülről is ránézhesse a saját belső világukra. Így a film nézője nem csupán az egykor megtörtént eseményekbe nyer betekintést, hanem annak az intim tapasztalatnak is a tanúja lehet, amit az egykori élménnyel való újbóli találkozás kivált a szereplőkből. Egyszerre tehát két idősíkjelenik meg a vásznon: a jelenben történő újrarájátszás és az újrarájátszás által megidézett eredeti történet egyidejűleg hat. A hatás rendkívül fontos komponense a szereplők állapotát szükségszerűen jellemző sérülékenység: mivel a film korábban ki nem játszott érzésekkel és tapasztalatokkal dolgozik, ezek megosztása rendkívül intenzíven hat a szereplőkre, és rajtuk keresztül a nézőkre is. Egy interjúban Andoni arról beszél, hogy a szereplői elég bátrak voltak ahhoz, hogy szembenézzenek a traumáikkal, és a börtönélményt művészetté, a fájdalmat büszkeséggé változtassák.¹⁴ A folyamat dokumentálásával pedig a rendező ebbe a felszabadító erejű változásba nyújt bepillantást a nézők számára is.

Raed Andoni a megfigyelő dokumentumfilm eszköztárát alkalmazva párhuzamosan mutatja a film készítésének különféle fázisait, és az ezzel kapcsolatos, dokumentumértékkel bíró helyzeteket, illetve a megidézett börtönélményeket, elsősorban az egykori palesztin ellenálló hős, Mohammad Khattab emlékeire fókuszálva. Részleteket látunk a rendező szereplőkkel való első, castingjellegű beszélgetéseiből, melyek során a jelentkezők szakmai hátterére és börtönélményére kérdez rá. A szereplőválogatás formájában és hangulatában megidézi a kihallgatási helyzeteket: a rendező egy autoriter, hivatalos személy szerepéből kérdezi és utasítja a meghallgatásra jelentkező férfiakat. Amikor egy színész, a korábban már játékfilmekben is foglalkoztatott Ramzi Maqdisi foglal helyet az asztal másik oldalán, felajánlja neki, hogy válasszon a kemény börtönőr, az emberséges börtönőr, illetve a fogvatartott szerepei között. Ramzi a kemény börtönőrt választja, Andoni helyet cserél vele, és belép a kihallgatott személy szerepébe. Amikor a színész a kihallgatását felidézve agresszívan megszorítja a rendező nyakát, Andoni láthatóan a feszült helyzet hatása alá kerül, leállítja a jelenetet, majd felajánlja Ramzinnak a fogvatartott szerepet. A jelenet sűrítve összefoglalja azt a működési mechanizmust, amivel a film operál: egyrészt belelátunk egy készülő film kulisszái mögé, másrészt annak is tanúi vagyunk, ahogy két egykori fogvatartott újrarájátszik egy általuk is megélt kihallgatási jelenetet. Egyikük olyan szerepet ölt magára, amiben korábban már része volt, és traumatikus hatással volt rá, a másikuk pedig az agresszor szerepébe lép be, ezáltal kijátszva – és némileg feloldva – azt az agresszív bosszúkiérettést, ami korábbi kiszolgáltatottságából és megalázottságából fakad. A jelenet egyszerre informál arról, hogy miként emlékeznek a saját kihallgatásukra a szereplők, és érzékelteti azt, ahogyan az élmény megidézése hat rájuk. Ugyanakkor a filmkészítés folyamatának narratíváját is építi azáltal, hogy betekintést nyújt a központi szereplő, a forgatáson ugyancsak résztvevő, az adott időszakban ötven év körüli Mohammad Khattab fiatalkori megtestesítőjének kiválasztásába.¹⁶

Khattabhoz és az öt alakító Ramzi Maqdisihez köthető a film talán legerősebb hatást kiváltó és egyben legellentmondásosabb jelenete, mely módszerében megidézi a pszichodramatikus tükörtechnikát. A tükrözés szembesítő forma: a protagonista kívülről nézi azt a jelenetet, amit egy, két vagy több szereplő róla szólóan megjelenít.¹⁷ Az egykori ellenálló Khattab a saját kínvallatási élményei alapján magyarázza a rendezőnek és Maqdisinak a megjelenítendő helyzetet, és instruálja a színészt, hogy miként reagáljon az őt ért agresszióra. Majd végignézi, ahogy az örök megtagadják tőle a vécezés lehetőségét, és a kihallgatás közben bepisil, ezt követően pedig az örök a Ramzi testével törlik fel a földről a vizeletet. Khattab utasításának megfelelően Ramzi a nevetésével áll ellen, és énekelni is kezd a megaláztatás közben: „Olyan történetet mesélünk nektek, ami a valódi arcotokkal szembesít titeket; ami a valódi fegyvereiteket leplezi le.” Khattab számára láthatóan felkavaró, de megerősítő a jelenet, hiszen, ahogy ezt később el is mondja, arról szól, hogy a legsúlyosabb megaláztatás ellenére hogyan tudott mégis szabad maradni az elméjében. Ugyanakkor a jelenet a maga intenzitásában és a közben megvalósuló explicit erőszak miatt nyilvánvalóan feszegeti annak a határait, hogy etikailag mi engedhető meg egy hasonló trauma dokumentumfilm újrajátszása kapcsán. Az erőszak áldozatát játszó szereplő ugyanis egykor maga is hasonló élményeken ment keresztül, és bár igyekszik színészként távolságot tartani, kérdés, hogy egy ilyen jelenet eljátszása – a film címére visszaautalva – mennyire újí el valóban a múlt nyomasztó szellemeit, és mennyivel inkább van újratraumatizáló hatással a játszóra.

Egy pszichodráma csoportterápiás alkalom során a traumájával dolgozó protagonista nem egyszerűen újraéli a traumát, de megéli azt is, ahogy visszazserzi a kontrollt a saját kiszolgáltatott helyzetete felett, és szembesállva az agresszorral, képes hatásosan érvényesíteni az énvédő eszközeit. Ugyanakkor a játékot követően különféle verbális integrációs eszközökkel megfogalmazhatja az átélt élményeit, és a csoport részéről megkapja azokat a támogató visszajelzéseket, amelyek biztosítják az átélt élmény megfelelő érzelmi feldolgozását. Andoni filmjéből ez a fajta szisztematikus integrációs forma hiányzik, és érzésem szerint ez az oka az alkotást ért számos kritikának is.¹⁸ Ugyanakkor a jeleneteket övező beszélgetések során mégis igyekszik gondoskodni arról, hogy a szereplőkben feloldódjon az emlékek felidézése és újrajátszása során felgyűlt feszültség.¹⁹

Bár a film nem minden esetben nyújt megnyugtató választ a felmerülő etikai dilemmákra, jól érzékelhető, hogy a folyamatban résztvevők többsége egyfajta katarzisélményként élte meg a film készítése során megtapasztaltakat. Ahogy a börtöndíszlet épül, spontán jeleneteket látunk a közös munka során összeszokó közösség interakcióiból: az egykori rabok egymással is megosztják élményeiket, ugyanakkor a börtönön kívüli, civil életük is szóba kerül. Van, aki házasodni készül, másvalaki arról beszél, hogy a börtönévek hogyan vették el a lehetőséget tőle, hogy időben megtapasztalja a szerelmet. Az élmények megosztása a folyamat során kialakuló konfliktusok ellenére is közösséggé formálja a résztvevőket, és pozitívan hat rájuk, ahogy a korábban megoszthatatlannak hitt traumaélményeiknek hangot adnak, és a többiekben hallgatóságra találnak.

Filmje központi motívumát, a művészet általi lelki felszabadulás lehetőségét Andoni az alkotói folyamatot lezáró kezdeményezéssel is hangsúlyozta: a szereplők által felépített börtön falai között a börtönelmények által inspirált képzőművészeti tárlatot nyitottak, ami a nyilvánosság számára is elérhető módon közvetíti az egykori rabok tapasztalatait.

A filmben a rendező saját fiatalkori énjét animációs technikával idézi meg: a videóképen rögzített díszletbörtön terében visszatérő elemként ott ül hátrakötött kézzel, zsákkal a fején egy rajzolt fiatalember. A film elején maga a rendező lép oda hozzá, és a nevét kérdi. „Raed” – hangzik a válasz. Később ugyancsak animá-

cióban látjuk a fiú hallucinációit, amint egy kisrepülőgép a börtönből szabadulva az univerzum tágas terébe érkezik. A film végén felnyílik a díszletnek teret adó raktár-épület ajtaja, és a jelenkori rendezőn kívül az animációs alteregója is elhagyja a teret, mintegy szimbolikusan is maga mögött hagyva a börtön traumatikus élményét.

Raed Andoni filmjéhez hasonlóan *Az ölés aktusa* is egy kollektív traumaélmény pszichodramatikus elemekkel operáló mozgóképes feldolgozása, viszont – palesztin kollégájával ellentétben – Joshua Oppenheimer rendező itt az áldozatok helyett az elkövetők perspektívájára fókuszál. Filmjével a 60-as évek Indonéziájában történt népirtás néhány ma is élő bűnrészesén keresztül olyan megdöbbentő és felkavaró képet mutat az emberi psziché és az erőszak viszonyáról, amilyenhez hasonló dokumentumfilmben nagyon ritkán láthatunk. A film készítése idején is hatalmi pozíciót élvező egykori elkövetők ugyanis saját kedvenc filmes műfajuk eszköztárán keresztül rendezték és játszották újra az általuk elkövetett rémtetteket, a rekonstrukciós folyamat pedig olyan belső utazással társult, ami őket is a negyven évvel korábbi események újraértelmezésére készítette. A film nemcsak tematikailag, de formanyelvileg is rendkívül izgalmas és sokrétű alkotás: egyrészt a cinema verité hagyományait követve a helyzetekben vállaltan jelen levő és azokat alakító rendező kameráján keresztül végigkövetünk egy minden értelemben rendhagyó alkotói folyamatot, másrészt a fikciós betéteken keresztül abba a stilizált és groteszk világba is betekintést nyerünk, amit a szereplők saját egykori tetteik és azokkal kapcsolatos fantáziáik dokumentumaiként megteremtettek.

Az ölés aktusa tehát arra a kérdésre keresi a választ, hogy milyen rejtett tartalmak húzódnak meg azoknak a férfiaknak a lelkében, akiknek a brutalitását a fennálló politikai rezsim évtizedekkel később is ünnepli. Egymással összehasonlíthatatlan mértékben ugyan, de az agresszió nemcsak az elszenvédőt, de az elkövetőt is traumatizálja, és ugyanúgy pszichés védekezésre készíti annak érdekében, hogy megóvja a személyes integritását a saját bűnösségének feloldhatatlan tudatától. Oppenheimer tehát a fikciós jelenetek beépítésén keresztül arról készített filmet, ahogyan ezek a véres események az elkövetők pszichéjében rögzültek. Így filmje elsősorban nem a hétköznapi, látható élet, hanem a valóságot torzító képzelet sajátos működésének dokumentuma. „Anwar számára tehát a múlt dramatiszálása olyan ént védő mechanizmus, amely segítségével igyekszik identitásának rozoga integritását valamiképp még összefércelni vagy a Selfje egységét veszélyeztető destruktív törekvéseket ily módon megzabolázní. Ez az a terület, amelynek láthatóvá tételére a távolságtartó, »légy a falon« típusú dokumentarista megközelítés helyett a rendező egy jelen esetben előnyösebb perspektívát választ.”²⁰

A fikciós, erősen stilizált újrajátszások ötlete Joshua Oppenheimer rendező és a szereplők találkozásainak és beszélgetéseinek organikus következménye volt. Amikor a film főszereplője, Anwar Kongo először mutatta meg a rendezőnek az általa elkövetett gyilkosságok fő helyszínét, spontán módon elkezdte újrajátszani azokat, majd amikor a felvételt otthon megnézte, bosszankodva megjegyezte, hogy sokkal hatásosabban és professzionálisabban is fel lehetett volna építeni a jelenetet. A férfi reakciója megdöbbentette a rendezőt: miközben arra számított, hogy a saját tetteire való külső rátekintés szegyenérzetet fog szülni az egykori elkövetőben, azzal szembesült, hogy a gyilkosság reprezentációjának hiányos technikai megoldásai miatt dühös. A valóságnak ez az abszurditásig ferdített interpretációja, illetve az interpretáció igénye váratlan apropót biztosított az egykori rémtettek – illetve az azokhoz kapcsolódó fantáziák – filmes reprezentációjához. Anwar pedig – az amerikai filmek rajongójaként – bevonta néhány tettetársát, hogy különféle műfaji filmes eszközökkel emléket állítsanak egykori, általuk hősiessnek minősített rémtetteiknek, és újraalkossák az egykori vallatások és gyilkosságok kulcspillanatait.

Bár Oppenheimer nem terápiás szándékkal készítette filmjét, az alkotói folyamat mégis erőteljes, fizikailag is felforgató szembesülést hozott a főszereplő szá-

mára. A film csúcspontján felszakad a védőburok, amit Anwar egykori cselekedetei fikcionalizálásán keresztül teremtett meg: a pszichodramában gyakran használt technikával élve szerepet cserél a jelenet másik szereplőjével, így kilép a valótiszt szerepéből, és az áldozat bőrébe bújik. Fejét vérszínű festékkel kenik be, és társai erőszakot mímelve kínozni kezdik, előbb verbálisan, majd egy drótkötelet a nyaka köré csavarva fizikailag is. Jól látható, ahogy Anwar pszichésen összemlik a helyzet súlya alatt, és képtelen folytatni a jelenetet. A felvételt visszanezve arról beszél, hogy pontosan érzi, hogy mit érezhettek az áldozatai. A rendező válaszára, mely szerint az áldozatai sokkal intenzívebb rettegést tapasztaltak meg, mert tudták, hogy valóban meg fognak halni, a film során először teszi fel a kérdést az egykori tömeggyilkos: „lehet, hogy bűnt követtem el?” Az ezt követő zárójelenetben pedig az egykori bűntettek helyszínén fizikailag is öklendezni kezd: az a fikcióba burkolt énvédő mechanizmus, ami sok éven keresztül megvédte az egykori rémtetteivel való szembesüléstől, már nem működik, hiszen megtapasztalt valamit abból, hogy milyen lehetett az áldozatok bőrében lenni.

Oppenheimer filmje a szereplők egykor elkövetett tetteinek fikciós reprezentációi mellett annak a belső, képzeletbeli világnak is formát ad, ami a főszereplő számára mentális menedéket jelentett a saját emlékeinek kízó nyomása elől. Egy különösen expresszív, látványos, musicalszerű jelenetben azt látjuk, ahogy egy mennyei hangulatot idéző vízesés előtt Anwar áldozatai megköszönik gyilkosuknak, hogy a mennybe juttatta őket. A jelenet így a kollektív amnézia, a terror elleplezésének, újracsomagolásának és ünneplésének allegorikus megjelenítésévé válik: arról szól, hogy az elme milyen extrém torzításokat produkál annak érdekében, hogy megvédje magát a valósággal való elviselhetetlen találkozástól.

A vízesésjelenet Moreno szellemiségét idézi, aki gyakran használta tévképzetek megjelenítését a csoportterápiás ülései során. Felesége, Zerka Moreno, aki ugyancsak gyakorló pszichodráma-vezető volt, egy interjúkötetben arról beszél, hogy a tévképzetek megjelenítése megkönnyíti a páciensek számára a valósággal való igazi szembesülést. „A pszichoterápia azért működik olyan sikeresen súlyosan beteg, hallucináló vagy téveszmés embereknél, mert Moreno a szó valódi értelmében materializálja hallucinátoros-irreális világukat, lehetővé téve a protagonista számára, hogy konkrétságában lássa és tapasztalja a saját világát.”²¹ A fantazmagóriák addig tudják valóban uralni az ember pszichéjét, amíg rejtve vannak: abban a pillanatban, hogy nyilvánosan láthatóvá válnak, megnyílik a lehetőség a szembesülésre és reflexióra, ami a tévképzet megszűnésének előszobája lehet, ahogy ez a film későbbi pontján Anwar esetében meg is történt.

Oppenheimer filmjének rendkívüli hatása abban rejlik, hogy a fantázia paradox módon a valóságba visszavezető úttá válik benne, a múlthoz vezető, korábban lezárt kapuk felnyitása által. A pszichodramában ismert eszközöket is alkalmazva teremtett egy olyan sajátosan expresszív filmes szövetet, melyben egyszerre tud érvényesülni a kamera előtti jelen idejű valóság, és az a szürreális világ, ami korábban rejtve maradt a szereplői lelkében.

Kirsten Johnson Emmy-díjas dokumentumfilmje, a Netflix kínálatában is elérhető *Dick Johnson halálai* (*Dick Johnson is dead*), ugyancsak alkalmaz a szereplők szubjektív világát reprezentáló, fikciós jellegű filmnyelvi eszközöket, viszont a korábban tárgyalt filmekkel ellentétben ez egy sajátos humorral és játékosággal átszőtt, derűs alkotás. Nem elsősorban egy múltbeli trauma interpretációja és feldolgozása, hanem egy szükségszerűen bekövetkező veszteségélményre, egy idős édesapa halálára való felkészülés a tragédia fiktív megjelenítésén keresztül. Ugyanakkor szubjektív élmények és fantáziák megidézésén át számos olyan elemet tartalmaz, amelyeknek pszichodramatikus vonatkozásai is vannak.

A film a rendező azon felismeréséből született, hogy néhány évvel Alzheimer-kórban szenvedő édesanyja elvesztése után édesapjánál is a kezdődő demencia je-

leit diagnosztizálják, és rövidesen el fogja veszíteni a vele való tudatos kapcsolat-tartás lehetőségét. Ekkor fogalmazódott meg benne annak az igénye, hogy a film-készítésen keresztül édesapja személyét megpróbálja olyanként megőrizni, ahogy az évek során megismerte őt.²² Alkotóként ugyanakkor nem egyszerűen az apa aktuális állapotának rögzítésére vállalkozott, hanem a fikciós filmkészítésben rejlő kreatív lehetőségeket felhasználva létrehozta azokat a néhol abszurd, máshol valószerű helyzeteket, amelyekben az apa meghalhat. Egyik jelenetben az utcán sétálva fejére esik egy klímaberendezés, máshol egy lépcsőn való elcsúszás vezet a végzetes balesethez, vagy infarktust kap, ahogy az a valóságban is történt harminc évvel korábban. Ugyanakkor a rendező nemcsak a hirtelen halál különféle variációit játszatja el, de egy nyitott koporsós temetési szertartást is levezényel a gyászoló barátok társaságában, illetve egy nagyon látványos mennyországjelenetet, ahol az adventista hitű apa végre újra táncolhat szeretett feleségével.

Az említett jelenetek mindegyike egyfajta filmes realitástöbbletben játszódik. Ahogy korábban kifejtettem, a pszichodramatikus realitástöbblet nemcsak az objektíven érzékelhető valóságot tartalmazza, hanem annak belső, láthatatlan, szubjektív dimenzióit is. Ebbe beletartoznak a félelmekből és vágyakból születő fantáziák és álmok is. A negatív fantáziák színpadra állítása megadja a protagonista számára a lehetőséget a félelem tárgyával való szembesülésre, így annak elfogadására is. Ehhez hasonló funkciót látnak el Kirsten Johnson filmjében a különféle haláljelenetek is, melyek egyrészt közel hozzák a rendezőhöz az apja halálának lehetőségét, és megteremtik az ahhoz való viszonyulás kontextusát, ugyanakkor meg is szelídítik azt, hiszen minden haláljelenetet követően a valóságban tovább folytatódik az apa élete és lányával való kapcsolata.

A pszichodramatikus hatás szempontjából a temetési jelenet emelkedik leginkább ki, amikor egykori páciensek és barátok mondanak búcsút Dicknek, miközben a főszereplő egy kulcslyukon keresztül figyel a ceremóniát. A pszichodramához hasonlóan a szereplők itt is tisztában vannak azzal, hogy az általuk véghez vitt performansz csupán egy komolyan vett játék, a rajtuk tükröződő érzelmi hatás mégis a valóságos gyász valóságos megélését sejtetni. A katarzist az a résztvevői szándék teszi lehetővé, ami a játék valóságként való megélésére vonatkozik. A gyászszertartás egyik résztvevője meghatódva idézi fel Dick pszichiáteri segítőkészségét, majd azt a megrendítő élményét, amikor személyesen is szembesült egykori orvosa egyre erősödő emlékezetkiesésével. Dick közeli barátja pedig zokogva búcsúzik tőle, majd egy mini trombitán elfúj egy esetlenül szóló, de jól esően humoros búcsúdalt. A vágás és a filmes technológia segítségével Dick egyszerre külső, kulcslyukon keresztül megfigyelője és koporsóban fekvő résztvevője a jelenetnek. Majd a szertartás megkoronázásaként, mint egy feltámadást követő Krisztus-jelenés, ő is besétál a templomba, boldogan átölelve a még mindig könnyező barátait. A pszichodráma sajátos dramaturgiájához hasonlóan tehát a szereplők nem csupán a múltbeli vagy elképzelt traumatikus élményeket jelenítik meg, de azok felszabadító, érzelmileg kielégítő, újraírt változatait is. Így egy olyan narratívát integrálnak, amelyben egyszerre képesek megélni az életben szükségszerűen bekövetkező traumaélményeket és az ezek súlyától való érzelmi felszabadulást is.

A pszichodráma színpadán az érzelmi felszabadulást gyakran a hétköznapi kezek között különféle okokból nem megélhető, emocionális szempontból mégis esszenciális élmények megtapasztalása teszi lehetővé. Az adventista hitű Dick Johnson pszichológiai igazsága szerint a földi halált követően nem járul le az élet: Krisztus újabb eljövetelekor ugyanis a hívők új, helyreállított testtel a mennybe kerülnek. A film főszereplője számára ez utóbbi részlet különös jelentőséggel bír, ugyanis születésétől fogva súlyosan sérült lábfejjel él, amely egész életében szégyenérzettel töltötte el. A film által megalkotott realitástöbbletben ugyanakkor ez

a trauma is helyreáll: az égből aláhulló, csillogó flitterek között megjelenő Krisztus vizet önt Dick beteg lábaira, és azok csodálatosan meggyógyulnak. A reklámfilmekre emlékeztető, ragyogó hangulatú világítás, a giccses mennyország-reprezentációkat humorral megidéző díszletek, a tökéletes tisztasággal csillogó jelmezek, a lassított kameramozgás, a rendkívül alaposan megkomponált kis mélységélességű képek és az emelkedett hangulatú szimfonikus zene olyan sajátosan könnyed, mégis euforikus hangulatot eredményez, ami nemcsak a szereplő, de a néző számára is katartikus erővel bír: a filmnyelv eszközein keresztül ugyanis közel jön az a vágyott gyógyulás, ami a betegsége ellenére is örökké mosolygó, optimista főszereplő valóságos hitének része.

A *Dick Johnson halálai* remek példa arra, hogy a képzelet felszabadító erejével operáló pszichodráma hogyan tud dokumentumfilmek kontextusban humort és derűt csempészni az alkotásba. Kirsten Johnson filmje átélhetővé teszi a nyitottságot és játékkedvet soha el nem veszítő apa személyes küzdelmeit és lányához való szeretetteli ragaszkodását a halál közeledtével. Olyan sajátos filmnyelvet dolgozott ki, melyben eredeti módon ötvöződik a résztvevő dokumentumfilm hagyománya a reklámfilmes és fikciós filmes esztétikával.

A fent tárgyalt három, széles körben sikert aratott dokumentumfilm izgalmas és újszerű módon alkalmazza a pszichodráma sajátos eszköztárát. Ezen példák mentén is jól érzékelhető, hogy a szereplők szubjektív világát feltárni igyekvő dokumentumfilmek eljárásokra inspiratívan hathat a realitástöbblet morenoi koncepciója. A sajátos pszichodramatikus megközelítési mód erős fogódzót nyújt az alkotók számára az objektív történéseken túlmutató személyes valóság filmnyelvi reprezentációjában. A kimondatlan érzések, álmok, fantáziák, vágyak és félelmek jelenetté formálása olyan kreatív megoldások előtt nyitja meg az utat, amelyek jelentősen gazdagítják a kortárs dokumentumfilmek nyelvezetét.

■ JEGYZETEK

1. Néhány cím a legismertebbek közül: Dr. Máté Gábor – Máté Dániel: *Normális vagy. Trauma, betegség és gyógyulás mérgező világunkban*. Open Books, Bp., 2021; Edith Eva Eger: *A döntés*. Open Books, Bp., 2017; Orvos-Tóth Noémi: *Örökölt sors*. Kulcslyuk Kiadó, Bp., 2018.
2. Amerikai orvos, pszichiáter, a pszichodráma alapítója, szociológus, a szociometria egyik első kidolgozója.
3. Karoline Erika Zeitlinger: *A pszichodráma-terápia tételeinek elemzése, pontositása és újrafogalmazása J. L. Moreno után*. (Ford. Blühmer Ferenc – Fiers Péter) Párbeszéd Kiadó, Bp., 2005.
4. Adam Blatner: *A pszichodráma alapjai*. (Ford. Büti Etelka) Animula kiadó, Bp., 2006. 14. Uo. 74.
5. Bill Nichols: *A dokumentumfilm típusai*. (Ford. Czífra Réka) Metropolis 2009. 4. sz. 38. Uo. 38.
6. „A performatív dokumentumfilmek különös fontosságot tulajdonítanak az élmények és emlékek tényektől eltérő, szubjektív jellegzetességeinek. [...] A valós események intenzívebbé válnak a képzelet szülte képek által. A valós és a képzeletbeli tetszés szerinti elegyítése a performatív dokumentumfilmek jellegzetes vonása.” Uo. 39.
7. Pilinszky János: *Két „rendhagyó” szent*. Új Ember 1980. április.
8. Mivel a filmet Magyarországon hivatalosan nem mutatták be, ezért nincs hivatalos magyar címe. Így elemzésemben az eredeti angol címmel fogok a filmre hivatkozni.
9. A *Ghost Hunting* sajtóanyaga. Akka Films 2017. https://www.akkafilms.ch/wp-content/uploads/2017/12/DP_GHOST_HUNTING-bd4.pdf
10. Uo.
11. Uo.
12. Mechai Hassina: *Raed Andoni: “The Israelis occupy our minds”*. Middle East Monitor 2017. június 15. <https://www.middleeastmonitor.com/20170615-raed-andoni-the-israelis-occupy-our-minds>
13. A szerepcsere talán a leggyakrabban alkalmazott technika, melynek során a protagonista kiszáll saját helyzetéből, és egy másik szereplő szemszögéből tekint rá a sa-

ját helyzetére, vagy lép interakcióba az őt megtestesítő szereplővel (segédénnel). Ilyen módon saját tapasztalaton keresztül, belülről érezhet rá egy tőle különböző, de a helyzete szempontjából fontos személy sajátos nézőpontjára.

16. Egy későbbi interjúban Raed Andoni elmondja, hogy azért a színész képzettségű Ramzi Maqdisi játssza a kiszolgáltatott rabot, mert ő színészként jobban fel van vértelve a szerepbe való túlságos mély és érzelmileg veszélyes bevonódás ellen. Hassina: i. m.
17. Zeitlinger: i. m. 64.

18. Jay Weissberg: *Berlin Film Review: "Ghost Hunting"*. Variety 2017. február 18. <https://variety.com/2017/film/reviews/ghost-hunting-review-1201992082>

19. Egy interjúban arról is beszél, hogy pszichológusokkal működött együtt a módszer kidolgozásakor. „A résztvevők biztonságának megőrzése érdekében pszichológusokat alkalmazott, hogy megfelelő módszert és megfelelően érzékeny rendezői stratégiát dolgozzanak ki. A férfiaknak elmondták, hogy bármikor otthagyhadják a forgatást, ha szükségét érzik. Végül egy valaki távozott a forgatás vége előtt.” Hassina: i. m.

20. Kellner Balázs: *A (re)konstrukció aktusa a dokumentarista fikcióban. Esettanulmány Joshua Oppenheimer The Act of Killing című filmjéről*. Apertúra 2014. tavasz.

21. Zerka T. Moreno – Leif Dag Blomkvist – Thomas Rützel: *Pszichodráma – az élet duplája*. Animula, Bp., 2000.

22. David Fear: *Death becomes them: Kirsten Johnson on her bold new doc "Dick Johnson is dead"*. Rolling Stone 2020. október 3. <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-features/dick-johnson-is-dead-kirsten-johnson-interview-1069862/>

