

URECZKY ESZTER

Törékeny történetek

Roger LUCKHURST, *The Trauma Question*, London–New York, Routledge, 2008.

„Nincs gyógyszered a lélekre?
Nem tudod a gond emlékét tövestől kitepni,
az agyba írt kínt elmosni?”
(Shakespeare: *Macbeth*)

A humán tudományok számos hazai és külföldi képviselője valószínűleg egyaránt a traumára voksolna, ha napjaink „új és érdekes betegségét”¹ kellene megneveznie. A kilencvenes években lendületet vett traumakutatás valóban a kultúratudomány egyik legújabb, leggyorsabban kibontakozó ága. Roger Luckhurst *The Trauma Question* (A traumakérdés) című 2008-as monográfiája talán épp az ellentmondásosnak mondható tudományos-intézményi háttér miatt vállal igen időszerű és ambiciózus feladatot: „a trauma fogalmának multi-diszciplináris genealógiáját kívánja felvázolni annak 19. századi kezdeteitől a fejlett ipari társadalmak kultúrájába való beszűrődésén át a PTSD [poszt-traumatikus stressz-szindróma] 1980-as megjelenéséig”. (209.) Történelmi idő és diszkurzív terek szempontjából is kifejezetten tág nézőpont ez, hisz az öt tematikus fejezet az 1860-as évektől egészen 1980-ig – az első vonatbalesetektől a harctéri sokkon, a holokauszton és az Oprah Winfrey-show tanúságtételein át a PTSD orvosi-jogi legitimálásáig – mutatja be a trauma „vándorló” fogalmának útját.² Ezt a történelmi narratívát számos kisebb-nagyobb elemzés, esettanulmány egészíti ki, amelyek a bevezetett kontextusok teljesítőképességét (avagy éppen azok parttalanságát) hivatottak szemléltetni. Luckhurst többek között az irodalom, az önéletírás, a média, a fotóművészet és a film diskurzusaiban követi nyomon a trauma fogalmának kialakulását és működését, s voltaképpen arra a kérdésre keresi a választ, hogy mennyiben válunk azonossá mindazzal, amit tesznek velünk, ami történik velünk?

A kötetben tehát szorosan összefonódnak történelem és történet, kollektív és személyes regiszterei. A traumadiskurzus diakrón metszete főleg azért válik izgalmas szemponttá, mert metaszinten is felveti a folytonosság és a törés problémáját, ahogy arra már Cathy Caruth is rámutatott a 20. század ko/örtörténete kapcsán, amelyet szerinte „az ábrázolás, a történelem, az igazság és a narratív idő válsága”³ jellemez. Ami-

¹ Arthur SYMONS 1893-as *A dekadens mozgalom az irodalomban* című esszéjében e metaforával jellemzi a dekadenciát, az előző évszázad kezdetének meghatározó betegség- vagy divathullámát (Harper's Monthly Magazine, <http://homepage.mac.com/brendanking/huysmans.org/criticism/harpers.htm> – Letöltés ideje: 2011. augusztus 21.).

² Vö. TAKÁCS Miklós, *A trauma „vándorló” fogalmáról*, Debreceni Disputa, 2009/5, 4–9.

³ Cathy CARUTH, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore–London, John Hopkins University Press, 1996, 5.

kor Luckhurst a „trauma évszázadáról” (2.) beszél, tulajdonképpen a modernitással hozza összefüggésbe a jelenség előtérbe kerülését, a modern nyugati szubjektum mentális szakítószilárdságának fokmérőjeként értelmezve azt. A szerző utal rá, hogy a trauma fogalma a 17. században került be az orvostudomány nyelvébe, ám csak a 19. század második felében, az első vonatbalesetek idején kezdett a fizikai sérülés mellett lelki sebet is jelenteni. A jóléti állam születésével és a robbanásszerű technikai fejlődéssel párhuzamosan egyszerre következett be a világ tágulása és zsugorodása, így a vonatbaleset elszenvedője immár állampolgárként, páciensként és felperesként is megképződik. Eleinte Sigmund Freud is a vasúti sokkból eredeztette a traumatikus neurózist, de annak helye a 20. századra kintről fokozatosan bentre helyeződött át, s ezáltal balesetből betegséggé vált – a *British Medical Journal* javaslatára majdnem ki is írták az orvosi lexikonokból a baleset fogalmát, hisz a politikai korrektség korában balesetek márpedig nincsenek, csak „kockázatkezelési kudarcok”. (214.)

Szintén a folytonosság kérdésével függ össze a megkésetttség motívuma a kötetben, amely korszakos és egyéni szinten is meghatározó. Luckhurst szerint a „poszttraumatikus utániság” (212.) állapota jellemzi a 20. század nagy nyugati társadalmait (a háború utáni Németországot, a 9/11 utáni Amerikát és a posztkoloniális Angliát), amelyet Freudnak a zsidó történelemtől mint poszttraumatikus történelmű népről írott gondolataival támaszt alá. Ez a kulturális utániság-érzés patologizáló, kissé apokaliptikus civilizációdiagnosztikai szemléletté fut ki, még ha ez nem is jelenik meg explicit módon a gondolatmenetben. Az olyan fogalmak, mint a „trauma-kultúra” (120.), „terápiás kultúra” (209.) vagy „katasztrófikus társadalom” (214.) mind a kényszeres önboncolgatás korának metaforái. Ugyanezt a jelenséget ragadja meg Bánfalvi Attila, aki szerint napjainkban a trauma valláspótlékként és én-alkotó tényezőként funkcionál: „Traumám van, tehát lehetek (valaki).”⁴ Mindennek fényében a kötet szociálpszichológiai aspektusa egyfajta kortárs horror vacui jelenségként alkotja meg a traumát, az egyénben és a kultúrában tapasztalt jelentéskrizisekre adott válaszreakcióként (a későkapitalista társadalmak narcizmusa és betegségkultusza kapcsán több tér juthatott volna például Christopher Lasch munkásságának a kötetben).

A trauma fogalmának e kitágulásával megkerülhetetlenné válik a humán tudományok nyelv- és szubjektumelméleteivel történő összevetés. Luckhurst erre az alapvető problémára tapint rá, amikor megkísérli elhelyezni a traumakutatást a kilencvenes évek posztmodern irodalomtudományában: „az irodalomkritika lemaradt ezen újfajta irodalom [a traumairodalom] mögött; talán azért, mert a domináns kritikai paradigma akkoriban a sokat vitatott posztmodern volt, amely a történelmi érzék paralízise, az emlékezet felszámolódása, valamint az időtől a tér felé való elmozdulás mellett érvelt”. (86.) Ez a Frederic Jameson posztmodern történelemfelfogásával rokonítható gondolat egyrészt a traumatikus olvasás számára is meghatározó kérdéseket vet föl (a narratíva és az én [újra]konstruálhatósága, folytonossága); másrészt átvezet a poszt-

⁴ BÁNFALVI Attila, *A trauma mint kulturális narratíva*, Debreceni Disputa, 2009/5, 14.

modern szubjektum és a traumatizált én ellentmondásos viszonyához. A szerző rámutat, hogy „a kilencvenes évek akadémikus traumaelméleti irányzatait továbbra is a szubjektum »dekonstruálása« jellemezte; ugyanakkor a trauma fogalmának szélesebb körű társadalmi használata az autentikus, valós én visszanyerésére való törekvésként értelmezte azt – szemben a kritikai elmélet állítólagos antihumanizmusával”. (152.) E szubjektumfelfogással kapcsolatos különbségek mellett a trauma kontra posztmodern problémája mintha a populáris és a magaskultúra közötti hierarchizált szembenállásban, illetve a trauma tudományos és hétköznapi jelentései közötti elcsúszásban is gyökerezne. Noha a szerző jó érzékkel ismeri fel ezeket az elméleti feszültségeket, a gyakorlat szintjén mégis csak részlegesen kísérli meg feloldani őket: a bevezető fejezetben impozáns posztstrukturalista narratológiai alapokra helyezi a traumajelenségek olvasását (többek között Jacques Derrida, Gérard Genette, Jean-François Lyotard, Paul de Man), míg például a Stephen King-elemzés a szerző gyermekkori traumája felől értelmezi az életművet.

A megközelítés egységességét támasztja alá azonban, hogy a különböző elméleti irányzatokból kiemelt fogalmak alapvetően a hiány alakzatai szerint teszik olvashatóvá a vizsgált szövegeket, s ezáltal körvonalazhatóvá válik a trauma retorikai-poétikai eszköztára. Luckhurst nemcsak szemléletes metaforákkal írja le a traumatikus elbeszélések hiányait (traumatikus mag, vakfolt, kriptajelleg), hanem kulcsszerepet tulajdonít az apória jelenségének is. Hivatkozik Lyotard gondolatára, aki szerint az Auschwitz utáni világban „a művészet nem tehet mást, mint hogy szemtanújává válik az apóriának” (82.), majd Paul Ricoeur idézve a személyes és a kollektív trauma terapeutikus megközelítésében helyezi el az apóriát: „a narratíva az apória gyógyíre” (84.); vagyis az értelmetlenség értelemmel történő felváltása, megváltása mellett érvel.

Az elbeszélés általi gyógyulás igénye a trauma pszichopatológiai eredetében, Freud beszédterápiájában keresendő, hisz tudományos közhelynek számít, hogy valamilyeni mai traumafogalom a pszichoanalízis atyjának kanapéja mögül bújt elő. Freudnál a trauma mindenekelőtt az emlékezet betegsége, ezért a vasúti neurózis modellje után hisztériás betegek tüneteinek privát nyelve felé fordult. Rájött, hogy mivel a traumatikus mag – lényegéből fakadóan – ellenáll mind az értelmezésnek, mind az elmondásnak, az én-történet részévé válás helyett kényszerű ismétlés, ún. váratlan emléketörés formájában kísérti az ént. Hasonlóan definiálja a traumát Cathy Caruth is: „A legáltalánosabb értelemben véve a trauma olyan nagy horderejű tapasztalat, ahol a váratlan katasztrófikus eseményre adott válaszreakció gyakran késleltetett formában [ezt nevezi Freud *Nachträglichkeit*nek], irányíthatatlan, ismétlődő hallucinációk és más zavaró jelenségek formájában jelenik meg.”⁵ A traumatikus elbeszélések tétje ezen szimptomák alapján elsősorban az, hogy felismerhető marad-e önmaga számára a traumatizált én? E kérdés kapcsán a meglehetősen fantáziátlan címért kárpótoló címlap is jelentéssé válhat az olvasó számára; a Luckhurst-könyv borítóján

⁵ CARUTH, *i. m.*, 11.

ugyanis egy tükörcserepekben tükröződő arcot látunk, amely az (ön)reflexivitás és a törés együttes tapasztalatát jeleníti meg.

A kognitív tudományok és az emlékezetkutatás a seb emléke, az emlék sebe miatt válnak fontossá a traumakutatás számára. Freud állapította meg először, hogy „az ismétlés az emlékezés beteges formája”, s hogy „a hisztérikusok főként emlékektől szenvednek” (46.), a múlt és a jelen kapcsolatának destabilizálódásától. Ezek elhárítására – a szubjektum egyik védekező mechanizmusaként – lép be a felejtés, amely azonban megtöri az én emlékeken alapuló folytonosságát, identitását. A kényszeres képzelet kínja ez, amikor a traumatikus emlék kísértetként van nyomasztóan jelen, ugyanakkor mégis hozzáférhetetlenül az énben. E lélektani probléma társadalmi-jogi kérdéssé fordításának abszurditását példázza a *False Memory Syndrome Foundation* (12.), egy olyan amerikai szervezet, amely a traumatizált egyének tévesen visszanyert emlékei alapján elítéltek érdekeit védi (a terápia során visszanyert emlékek gyakran perdöntőnek számítanak az Egyesült Államokban, akár évtizedek múltán is).

A kötet a medialitás, a tapasztalat közvetíthetősége, ábrázolhatósága felől is megközelíti a testbe és tudatba zárt emlékezet működését. A Luckhurst által vizsgált, mediális szempontból igen változatos korpusz esetében különösen releváns Thomas Elsaesser idézett gondolata, miszerint „a trauma jelen esetben talán egy bizonyos kortárs szubjektum-effektus elnevezése lehet, amelynek során az egyén (vagy csoportok) megkísérlik visszaírni önmagunkat a mediális emlékezet különböző típusaiba”. (208.) A visszaírásnak egyik meghatározó közege a szemtanú szubjektumpozíciója, a tanúságtétel műfaja, a „nem mondhatom el senkinek, elmondom hát mindenkinek” privát és nyilvános határát eltörlő gesztusa. A szerző szerint „a tanúságtétel korában” (18.) élünk, Shoshana Felman pedig továbbviszi ezt a megállapítást, amikor „a szemtanú-lét történelmi válságára” (178.) utal. Tehát a traumaszövegek által az áldozatok történetei is írhatják a történelmet, ám e traumák mediatizálása igen összetett etikai problémákat is teremt.

A vizuális traumaszövegeket (fotók, kiállítások és filmek tudatba égő képeit) vizsgáló fejezetekben a szemlélő erkölcsi magatartása válik központi kérdéssé. Az úgynevezett atrocitásfotók elemzésekor Luckhurst nagy hangsúlyt fektet Susan Sontag idevágó gondolataira, aki *A fényképezésről* című kötetében „negatív epifániának” (162.) nevezi a néző tapasztalatát, egyfajta „reprezentációs naivitásnak, amely folyamatosan a fájdalom átesztétizálását teszi kockára”. (174.) E trivializáló attitűd egyik legérzékletesebb ellenpéldája Alfredo Jaar fotókiállítása, ahol a ruandai népirtás áldozatainak képei zárt dobozokban, „képtemetőt” alkotva tekinthetők meg. (170.) Mások szenvedésének empátikus befogadása és automatizált fogyasztása között azért is lehet olyan keskeny a határmezsgye, mert a technikai fejlődés során e képek dokumentumjellege egyre inkább a manipuláltsághoz közeledik: „Korunkat a vizuális technológiák traumája jellemzi: a digitális technológia ‘sokkja’ aláásta a fotografikus jel fogalmát, hisz a kép a vegyi úton előhívható nyomból a végtelenül manipulálható elektronikus bit regiszterébe tevődött át.” (150.)

A vizuális témájú fejezeteknek valóban meghatározó motívuma az érzéki sokk, a külső benyomások általi túlterhelés (traumatizálódás?) metaforája. Míg 1895-ben még menekülni kezdtek az emberek a Lumière-fivérek *A vonat érkezése az állomásra* című filmjének vetítéséről, mert megrémültek a közeledő vonat látványától (179.), a mai néző lassan már azon sem lepődne meg, ha Godzilla tényleg lemászna a vásznonról. A filmes fejezet olyan alkotásokat elemez, amelyek változatos eszközökkel (flashback, hirtelen vágások és átúszások) jelenítik meg a trauma tudati mechanizmusait, s kiemeli azt a tendenciát, miszerint az 1990-es évek óta a lineáris, koherens filmelbeszélés helyett egyre inkább „posztklasszikus filmről” beszélhetünk (204.). Ez pedig a filmelméletben is érezteti a hatását, amely „a voyeurizmustól és a fetiszmustól a testbe írottág felé mozdult el”. (205.) Magukban az elemzésekben azonban kevés koherencia mutatkozik, a szerző a *Más világtól (The Others)* az *Egy csodálatos elme örök ragyogásáig* számos fősodorbeli film mikroelemzését adja, meglehetősen véletlenszerűen tűnő módon, miközben épp csak megnevez jóval relevánsabb rétegfilmeket, mint például Gaspar Noé *Visszafordíthatatlanja*, amely többek között a trauma filmre vitelének öncélúvá válását problematizálja (de felbukkanhatna például Isabel Coixet *A szavak titkos élete* című műve is, amely egy – a délszláv háború borzalmaival túlélő – nő új életének, szerelmének lehetőségéről szól). Igen sokrétű azonban a *Twin Peaks* sorozat részletesebb elemzése, amely az amerikai kisváros kulturális tudattalanját értelmezi a trauma helyeként, a lányát megerőszakoló és megölő apát pedig az *Unheimlich* megtestesüléseként, a horror hazajövetelként, illetve annak már mindig is otthon lévő traumatikus magjaként (különös csavart ad az elemzésnek, hogy David Lynch a saját lányát kérte fel a *Laura Palmer titkos naplóinak* megírására, 201).

Az irodalmi szövegeket vizsgáló fejezet szintén számos művet lajstromoz, s ez egyrészt értékes kanonizációs gesztus, másrészt azonban megnehezíti az érdemi elemzést. Ismét fölvetődik a probléma: Luckhurst eleve nem szoros olvasásra törekszik, s az olvasatok mindig épp ott szakadnak meg, ahol kezdenének igazán elmélyülni, s a bevezetett elméleti fogalmak egymással és a szöveggel való kompatibilitása ténylegesen kiderülhetne. Felbukkannak ugyan az olyan – okkal bestsellerré vált – traumaregények mint Toni Morrison *Belovedja* (A kedves) és W. G. Sebald *Austerlitz*e, ám az olvasónak az lehet a benyomása, hogy meglehetősen merész döntés mindössze hét oldalas alfejezetet szentelni az 1987 óta könyvtárnyi elemzést megért Morrison-regénynek, az *Austerlitz*-értelmezés pedig olyan gazdagon rétegzett fogalmakat alkalmaz szinte teljesen reflektálatlanul, mint a melankólia vagy az abjekt. Noha a szerző tömören és áttekinthetően mutatja be a meghatározó traumaszövegek recepcióját, ebben a fejezetben tapasztalhatjuk leginkább a traumatatanulmányok kritikusai által gyakran felrótt problémákat: a frusztráló olvasattermelést és a kontextualizálatlan elméleti „mazzolást”. A kevésbé ismert művek beemelése azonban különösen a brit irodalom kutatói számára jelenthet hasznos forrást: Kate Atkinson magyarul is olvasható *Fénykép ezüstkeretben* (Behind the Scenes at the Museum) című regénye a kö-

zéposztálybeli angol családragény végét beszéli el, míg Pat Barker *Double Vision* (Kettős látás) című könyve egy Afganisztánban dolgozó sajtófotós tapasztalatán keresztül beszél a háborús traumáról.

Kifejezetten eredeti és széles spektrumú az önéletírásnak szentelt fejezet, amely a lejeune-i autobiográfiai szerződés, az önéletrajzi emlék pszichológiai fogalma és a memoár műfajának metszetében vizsgálja a trauma elbeszélhetőségét. A különféle tanatográfiák és patográfiák közül több okból is kiemelkedik az AIDS-memoárok-ról szóló rövidke rész, ahol az önreflexivitás egyik tragikusan kortárs közegére ismerhetünk a vírusban, amely épp saját önvédelmi rendszerét fordítja az elbeszélő ellen. Ha pedig közismert ember a szerző, a memoár óhatatlanul kultúrakritikává is válik, mint például az AIDS-ben meghalt Derek Jarman esetében, akinek visszaemlékezései a Thatcher-korszak kultúrpolitikájának fonákjaként is olvashatóak. A „celebtrauma-memoár” (merthogy már ilyen is van) tehát egyre jobban foglalkoztatja a populáris kultúra kutatóit, ahogy Luckhurst is rámutat: „paradox módon a normális határain kívül eső tapasztalat vált az új normává”. (117.) E jelenségnek talán Oprah Winfrey a legszemléletesebb példája, akinek tévéshow-ja dollármilliós önsegítő-iparaggá nőtte ki magát, mióta 1991-ben traumatizálónak vallotta magát (gyermekkorában nemi erőszak áldozata lett). A hírességek szenvedéstörténetei, a személyes traumáikról szóló nyilvános, gyónásszerű tanúságtétel valóban korunk modellmártírjaivá teszik őket. Arra, hogy hányféle diskurzust mozgathat meg a traumamemoár a médiában, a legmegrázóbb példa talán a népszerű brit sztárszakácsnő, Nigella Lawson „trauma-főzőműsora” (126.), amelyben mellrákban elhunyt anyja és nővére receptjeit készítette el a saját konyhájában, miközben a háttérben fel-felbukkan szintén rákban haldokló férje, a neves brit tévéproducer, John Diamond (aki egyébként a *Times*ban rovatot is vezetett a kezeléséről).

Az áldozatlét nemei kapcsán külön említést érdemel a társadalmi nemek kérdése, amely valamennyi fejezet szemléletében meghatározó. Noha a nemi erőszak máig nem szerepel a PTSD változatai között, az ilyen jellegű bírósági ügyekben a női áldozatok továbbra is az egyenjogúság megtestesült tagadásaiként jelennek meg; miközben a nagy nyilvánosságot kapó Paula Jones-féle botrányok valójában aláássák a nők politikai erejét: „szemben a boszorkányperekkel, ezúttal a szerepek felcserélődtek: a férfiak a vádlottak, és a nők a vádlók”.⁶ A traumatizált férfi ikonjává ezzel szemben a veterán katona vált, aki a túlélő öntudatával és büntudatával küzdve képtelen újraintegrálódni a társadalomba. A *Rambo*-filmekből ismert hipermaszkulin, automatikus bevetési reakciókat produkáló veterán, aki rezzenéstelen arccal varrja össze a saját sebeit (184.), meghatározó lépés volt a háborús trauma legitimálása, ezáltal pedig a trauma valamennyi típusának intézményesítése felé.

Roger Luckhurst traumamonográfiája összességében több kérdést vet föl tudatosan és implicit módon, mint ahányat megválaszol, nagy érdeme azonban az elsődle-

⁶ BÁNFALVI, *i. m.*, 14.

ges források sokaságának felvonultatása. Komoly elméleti vállalása (amelyet a részletes index és bibliográfia is szemléltet) nagyrészt sikeres szintézisét nyújtja a traumakutatás elmúlt húsz évének, ám gyanút is kelthet az olvasóban, bármelyik terület felől érkezzen is: vajon nem marad-e hiányérzete? Dinamikus interpretációs modellként mutatja-e be a traumadiskurzust vagy túlságosan is megbízható diagnosztikai eszközként? Ha azonban a tudományos és személyes szempontokat egyaránt mérlegre tesszük, érdemesnek tűnik a traumakutatásban a veszéllyel szembeni rugalmasságnak (*resilience*) nevezett megközelítést választani. (210.) A traumatikus olvasás által felszínre hozott vándorló fogalmak és fájdalmak kölcsönösen megnyithatják egymást, s épp e párbeszéd elcsúszásaiban, megnyíló tereiben válhat történetté a törés.