

A háborúnak (nincs) vége

A traumamunka színrevitele Lola Arias dokumentumfilmjében (*Theatre of War*, 2018)

Absztrakt

A tanulmány Lola Arias *Theatre of War* (2018) című, a Falkland/Malvinas háború veteránjainak közreműködésével készült, újrarájátszásokra épülő filmjét a 2010-es évek második felétől jelentkező „próba-dokumentumfilmek” példájaként tárgyalja. Ez a filmtípus traumatörténetek érintettjeivel zajló színházi próbákat tesz a forgatás tárgyává, az előadás kulisszáját a film játéktérévé, a próbát pedig a traumamunka intim terepévé avatja. Dominick LaCapra freudi ihletésű kritikai traumaelméletének *acting-out* (újraélés) és *working-through* (átdolgozás) fogalmai segítségével a tanulmány azt a folyamatot vizsgálja, ahogyan a *Theatre of War*-ban a „személyes újrarájátszás” a szerző által kiemelt három gyakorlata (a testarchívum, az ismétlés-tükrözés, valamint a színházi és filmes performativitás kettős expozíciója) létrehozza az átélt háborús traumák megjelenítésének teátrális, ugyanakkor autentikus színterét.

Szerző

Margitházi Beja (1974) az ELTE BTK MMI Filmtudomány Tanszékének adjunktusa, a *Filmtett* mozgóképes havilap, majd filmes portál alapító szerkesztője (2001), a *Metropolis* filmelméleti és filmtörténeti folyóirat szerkesztője (2019–), *A magyar film társadalomtörténete* kutatócsoport tagja (2015–2020). Kutatási területei: klasszikus és kognitív filmelmélet, vizualitáskutatás, traumaelmélet, dokumentumfilm. Könyvei: *Az arc mozija. Közelkép és filmstílus*. Kolozsvár, Koinónia, 2008.; *Vizuális kommunikáció szöveggyűjtemény* (Blaskó Ágnessel társszerkesztve). Budapest, Typotex, 2009. Kritikái, fordításai és tanulmányai 1995 óta magyar, angol, német és román nyelven különböző színházi és filmes havilapokban, hazai és nemzetközi folyóiratokban, illetve tanulmányköteteken jelentek meg.

<https://doi.org/10.31176/apertura.2023.18.3.4>

A háborúnak (nincs) vége A traumamunka színrevitele Lola Arias dokumentumfilmjében (*Theatre of War*, 2018)

*Ha most történik: nem ezután;
ha nem ezután, úgy most történik;
s ha most meg nem történik, elő máskor:
készzen kell rá lenni: addig van.*

William Shakespeare: *Hamlet* (5. felv. 2. szín) ^[1]

... És akkor meghalt... Megállhatnánk itt egy percre?
Lou Armour, brit veterán (*Theatre of War*, 2018)

Intro

A 21. századra nemcsak az egyéni és kollektív traumák tekintetében nőtt meg a társadalmi tudatosság, de dokumentumfilmes megközelítéseik is egyre formabontóbb módszerekkel kísérleteznek. Miközben a kétezres évek elején továbbra is jelen vannak a személyes, közvetlen dokumentarista eljárások (a tanúk, illetve az elkövetők vallomásainak, visszaemlékezéseinek beszélő fejes interjúi), az archív anyagokon (found footage, amatőr felvételek) alapuló rekonstrukciók, egyre gyakoribbak a reflexív, performatív, más művészeti ágakat bevonó kísérletek, melyek a színház, zene, tánc, fotó vagy animáció technikáit nem csupán a megjelenítés médiumaként, de a megértési, traumafeldolgozási folyamatok katalizátoraként használják fel. Ide sorolhatóak az utóbbi években többek között az olyan történelmi traumákat tematizáló dokumentumfilmek is, melyek a „személyes újrajátszás” (*in-person reenactment*) ^[2] módszerének különböző variációival adtak teret az áldozatok, elkövetők vagy szemtanúk emlékeinek és megnyilatkozásainak. A kambodzsai kommunisták hetvenes évekbeli kegyetlen börtön-erőszakjára visszatekintő *A vörös khmerek halálgyára* (S21, la machine de mort khmère rouge. Rithy Panh, 2003), az 1982-es izraeli-libanoni háborúban a palesztin menekülttáborokban elkövetett tömegmészárlás emlékezetét vizsgáló *Libanoni keringő* (Waltz with Bashir. Ari Folman, 2008), a hatvanas évek indonéziai tömeggyilkosságainak erőszaktevőit kamera elé állító *Az ölés aktusa* (The Act of Killing. Joshua Oppenheimer, 2012) vagy a vörös khmer rezsim atrocitásait agyagfigurákkal és archív felvételekkel megjelenítő *A hiányzó kép* (L'image manquante. Rithy Panh, 2013) egyszerre

feszegették a traumafeldolgozás és reprezentáció határait, a performativitás fogalmában összeérő cselekvés és eljátszás kapcsolatát, és vetettek fel éles kérdéseket a dokumentumfilmzés etikájáról és az érintettek szerepeltetéséről.

E szélesebb trend egy speciális változatának tekintem azt a 2010-es évek második felétől jelentkező filmszortot, mely különböző traumahelyzetekre performatív módszerek segítségével ad rálátást. Ezek a filmek olyan színházi előkészületeket tesznek a forgatás tárgyává, melynek résztvevői maguk is a megtörtént események érintettjei. Ez az általam „próba-dokumentumfilmnek” nevezett filmtípus színház és film intermediális keresztszektében jelenik meg, amennyiben a fellépés, előadás kulisszáját a film játékterévé teszi meg. Mivel nem a végső, elkészült előadásban, hanem az odavezető úton érdekeltek, ezek a filmek meglátásom szerint a próbát a traumamunka *acting-out* (újraélés) és *working-through* (átdolgozás) folyamatainak ^[3] intim terepeként mutatják fel. Bár az ilyen „próbáknak” lehet explicit terápiás hozadéka is, és bennük beazonosíthatóak a pszichodráma, szociodráma és drámaterápia különböző eszközei és módszerei, a filmek mégsem tekinthetők egy terápiás folyamat dokumentálásának. Vagyis az utóbbi évek olyan, egyéni és kollektív traumákhoz kapcsolódó nemzetközi példái, mint a *Ghost Hunting* (Raed Andoni, 2017), *Srbenka* (Nebojša Slijepčević, 2018), *Witness Theatre* (Oren Rudavsky, 2018), *Reconstructing Utoya* (*Rekonstruksjon Utoya*, Carl Javér, 2018), *We are not Princesses* (Bridgette Auger–Itab Azzam, 2018), *A létezés eufóriája* (Szabó Réka, 2019) vagy a *The Hamlet Syndrome* (*Syndrom Hamleta*, Elwira Nieviera–Piotr Rosolowski, 2022) nem a „próba filmen”, hanem a „próba filmként” (*rehearsal as film*) ^[4] példái, amennyiben nemcsak a poszttraumás krízisekre és hétköznapiakra nyújtanak rálátást a trauma reprezentációs tabujával szembeszállva, de a kulisszák mögötti bakik, lefagyások, zsákutcák és tévesztések bekomponálásával dokumentumfilm és performativitás kapcsolatáról is állításokat tesznek. ^[5]

Ebben a szövegben Lola Arias argentin író, rendező, multimédia művész egy többszörösen (ön)reflexív, színházi és filmes performativitást ötvöző dokumentumfilmjével foglalkozom. Az általam a próba-dokumentumfilm egy variációjának tekintett *Theatre of War* (2018) az Argentína és Egyesült Királyság között 1982. április 2. és június 14. között lezajlott Falkland-szigeteki (argentin néven Malvinas) háború veteránok által felidézett élményein alapul. A hidegháborús korszak e „forró” háborúja ^[6] néhány olyan, brit gyarmatként számon tartott dél-atlanti óceáni sziget birtoklásáért folyt, melyre Argentína is jogot formált. A mindössze hetvennégy napos, 649 argentin és 255 brit katonai áldozatot és majdnem 2500 sebesültet követelő, levegőben, szárazföldön és vízen megvívott csatasorozat végül, Argentína kapitulációja miatt, mit sem változtatott a két ország területi határain; annál jelentősebb hatást gyakorolt viszont belpolitikájukra, mivel a nacionalista retorikával keretezett és mediatizált háborút a brit kormány hatalma megerősítésére tudta felhasználni, az argentin vezetés azonban belebukott. ^[7]

Arias kétnyelvű (angol–spanyol) filmjének egyik különlegessége az, hogy szereplőit a hajdani ellenfelekből válogatja össze: a három brit ^[8] és három argentin veteránt csak az életkoruk és közös háborús múltjuk köti össze, ezen túl a kulturális háttérük, nemzeti narratíváik, nyelvi korlátaik és a háború percepciója egyaránt elválasztja őket, mely különbségeket Arias meg sem

kísérli összemosni. Az epizodikus szerkezetű, egymáshoz csak lazán kapcsolódó jelenetekből álló film szinte minden mozzanata a Falkland/Malvinas háborúról szól, mégsem tekinthető háborús filmnek: Arias nem a megvívott csatákat vagy az események láncolatát akarja rekonstruálni, sokkal inkább annak személyes életekre gyakorolt utóhatása, az emlékezet széttartása, a múlt egyetlen nézőpontból való elbeszélhetetlensége és makacs jelenidejűsége érdekli.

Fontos látnunk, hogy a *Theatre of War* sajátos (ön)tükröző és reflexív technikáinak hálózatát részben a rendezői munkamódszer, részben a film multimediális kontextusa állítja elő. Arias 2010-es évek elején veteránokkal elkezdett projektjének első eredménye egy argentin katonák háborús elbeszéléseit és újrarájátzásait rögzítő videoinstalláció volt (*Veteránok*, 2014). Ebből az élményanyagból és az időközben csatlakozó katonatársak történeteiből jött létre a számtalan nemzetközi díjat begyűjtő *Minefield/Campo Minado* (2016) című, Londonban és Buenos Airesben is színpadra állított előadás, melyben már a filmben látható brit és argentin katonák szerepeltek. A dokumentarista színdarab szövegkönyve, melyet Arias írt a szereplők visszaemlékezései alapján, *Minefield* címmel 2017-ben önálló kötetben is megjelent. ^[9] A rá egy évre elkészült, Berlinale-díjas dokumentumfilm egyik előzménnyel sem azonos, de mindegyikből átemel valamit; ezek összefüggésében, de róluk leválasztva is olvasható. Szereplői és történetei nagyrészt megegyeznek a színházi előadásával, az ott látható tárgyi dokumentumok és archív felvételek itt is megjelennek, a *Theatre of War* mégsem az előadás, az eredeti újrarájátzások vagy a próbafolyamat dokumentálása, hanem mindezek önálló, filmre továbbgondolt változata. Tanulmányom azt a folyamatot rekonstruálja, ahogyan Arias filmje az újrarájátzásokon keresztül a színházi és a filmes performativitás egymásra exponálásával az átélt háborús traumák megjelenítésének végtelenül teátrális és egyben autentikus színterét megteremti.

Újrarájátzás: cselekvés és előadás között

Az újrarájátzás művészi gyakorlatának ezredforduló utáni színházi, zenei, képzőművészeti, játék- és dokumentumfilmes (újra)felfedezése részben a benne feszülő és többféleképpen összehangolható ellentétekkel magyarázható. A fogalom egyszerre utalhat az autentikusságra, a hitelességre törekvő, illetve az elmozdulást, a kritikai szemléletet, az aktualizálást célzó gyakorlatokra, ^[10] mely kettősség a történelmi és művészi újrarájátzásokat egyaránt jellemezheti. ^[11] Míg a magyar elnevezésben az ismétlés („újra”) és „játék” inkább a fikcionalitás és kísérletezés szabadsága felől ragadja meg a jelenséget, az angol *reenactment* szótővének két alapjelentése, ahogy erre Jonathan Kahana felhívja a figyelmet, egy másik kettősségre utal: a *to enact* jogi értelemben beszédaktusszerű hatályba léptetést („elrendelni, érvényesíteni, dönteni”), másfelől pedig színjátszást, szerepjátékot („alakítani, eljátszani, megszemélyesíteni”) jelent. ^[12] Cselekvés (*to do*) és színi előadás (*to perform*) ontológiai különbségét a filmes kontextusban mediált újrarájátzás annyiban rendezi újra, hogy a film közvetlensége, „azonnalisága” miatt nehéz elválasztani egymástól az előttünk megjelenő tényleges cselekedeteket azok előadásától. ^[13] A dokumentumfilm mindezt alanyainak összetett státuszával komplikálja tovább, akik egyszerre

szereplői és fellépői (*performers*) a filmnek, mivel mintegy magukat „adják elő” a legközvetlenebb interjúhelyzetben is, amikor saját „igazi” énjük (szelf) goffmani értelemben vett bemutatását, ^[14] vagyis „ön-prezentálását” látjuk, amit a filmes apparátus közvetít számunkra.

Mindezeket a kérdéseket elsőre látszólag leegyszerűsíti az Yvone Margulies által „személyes újrajátszásnak” (*in-person reenactment*) nevezett forma, amelyben az alanyok velük megtörtént eseményeket játszanak újra. Dokumentumfilmekben ez azt jelenti, hogy a szereplők mozdulataikkal, szavaikkal egyszerre ismétlik meg egy-egy korábbi cselekedetüket és adják elő, játsszák el a filmkészítő (az apparátus, a közönség) számára. Margulies szerint a „személyes” változat dualitások egész sorát nyitja meg: a szereplők egyszerre személyek és színészek, akik a múltat a jelennel kapcsolják össze, a jelenségben pedig együtt áll, egymásba csúszik reprezentáció és prezentáció, teatralitás és autenticitás, ^[15] ami lehetőségekkel teli, termékeny feszültséget hoz létre.

Arias filmje ezeket a megnyíló lehetőségeket az egyszerű dualitásokon túllépve gondolja tovább. A film címe (*Theatre of War*) direkt utalás a színrevitelre, de a művészeti projekt azon pontján, amikor a színház fizikai terét maga mögött hagyja: míg az előzmény-előadás a traumáktól terhelt, váratlan robbanásokkal fenyegető emlékezet aknamezőjét tematizálta metaforikusan (*Minefield*), a külső helyszínekre kilépő film címválasztása a koncepció és a filmkészítési módszer explicit deklarálása. Ezzel Arias nem csak az újrajátszás performatív kereteit nevesíti, de az egykor gyarmatosított területek „visszahódításáért”, a mindkét országtól távol első területekért folytatott háború némiképp abszurd földrajzi szituáltságával is kapcsolatba hozza. Ez utóbbira utal Borges közismert ironikus megjegyzése is, aki a hadjáratot két kopasz ember fésűért folytatott ádáz küzdelméhez hasonlította, ^[16] mivel a csipkés körvonalú, kopár, szeles éghajlatú, aprócska szigetek önmagukban egyik fél számára sem voltak létfontosságúak, mégis hajlandóak voltak több száz emberéletet követelő harcba bocsátkozni az Argentína partjaitól is viszonylag távol (négy száz kilométer), de az Egyesült Királyságtól több mint tizenkétezer kilométerre fekvő területekért. A cím tehát többfrontos állásfoglalás: egy szakszerű hadászati terminuson keresztül (a *theatre of war* szó szerinti jelentése „hadszínház”) egyszerre utal a háború ilyen olvasati lehetőségére (a szigetek a háború „színházának” adtak otthont), és a veteránok megnyilvánulásának performativitására.

Bár a filmnek nem kimondott célja a háborús trauma felfejtése, a veteránok emlékeinek interakciók és újrajátszások általi aktiválása a traumáikat is élesíti. Az e traumák megjelenéséhez és megjelenítéséhez kapcsolódó traumamunkát a továbbiakban Dominik LaCapra kritikai traumaelmélete segítségével értelmezem, aki a kilencvenes évek elején megjelenő, Caruth, Felman, Laub és Hartman által képviselt traumakoncepciók „kibeszélhetetlenségi” tabujával kapcsolatban komoly ellenvetéseket fogalmazott meg. ^[17] Az általánosítások feloldására LaCapra egyfelől fontosnak tartotta a strukturális (az individuum kialakulásához elengedhetetlen, egzisztenciális, emberi) és a történelmi (valós történelmi eseményekhez köthető) trauma megkülönböztetését. Másfelől elismerte a trauma megoldhatatlan, mindent felülíró hatását, de vitatta a jelent és jövőt megszüntető, a túlélőket megbénító, végtelen ismétlődésekbe záró következményeit, és Freud nyomán két traumaválaszt különböztetett meg. ^[18] Az *acting-out*

(újraélés) a melankólia egy formája, a freudi leírásban olyan depresszív, akadályozott állapot, melyben az elfojtott múlt kísértete által megbabonázott traumatizált szelf elől mintegy eltűnik a jövő lehetősége, a kilátástalanság pedig egy transzhistorikus *hiány* érzetét állandósítja. ^[19] Ezt az állapotot a pszichoanalitikus értelemben vett tagadás, a múlt makacs és kontrollálhatatlan ismétlődése, visszatérése jellemzi. LaCapra azonban felhívja a figyelmet a Freud írásaiban kevésbé kifejtett *working-through* (átdolgozás) folyamatára is, mely a gyász, vagyis a szembenézés formája: ^[20] ekkor az áldozat már kritikai távolságot tud felvenni a fájdalmas történepektől, és a hiányt képes *vesztességgé* átdolgozni; a kontrollálhatatlan érzelemfolyamatok és a tudatos emlékezés szétválásával így elképzelhetővé válik az újrakezdés és a megújulás. ^[21] Fontos hozzátenni, hogy a két válaszforma nem rendeződik bináris oppozícióba, LaCapra szerint nem is mindig izolálhatóak; mivel az átdolgozás is feltételezi az ismétlést, újraélés és átdolgozás inkább egymást kiegészítve és nem kizárva játszódhatnak le. ^[22]

A továbbiakban azt vizsgálom, hogy a *Theatre of War*-ban az újrajátszás három általam kiemelt szempontja, a testarchívum, az ismétlés-tükrözés valamint a színházi és filmes performativitás kettős expozíciója hogyan alakítja a háborús trauma megjelenését és megjelenítését.

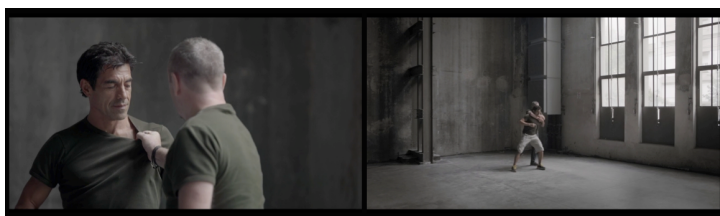
Testarchívum: az emlékezve cselekvő test

Az újrajátszásokban a múlthoz való kapcsolódás játékokkal, kellékekkel és színterekkel való elősegítése ^[23] az érzéki, tapasztalati élmény és az azonosulás lehetőségeit nyitja meg. Ahogy az a legtöbb leírásban visszatér, a testet a múlt reprodukálásában médiumként használó újrajátszás olyan „test-alapú diskurzus, melyben a múltat annak fizikai és pszichológiai megtapasztalásán keresztül éleztik újra.” ^[24] Rebecca Schneider a színházi újrajátszások kapcsán veti fel a testi emlékezet, azaz a nem csak tárgyakban, dokumentumokban, hanem testekben, gesztusokban is fennmaradó, továbbélő történelem gondolatát, ^[25] amelyhez a mai, „pózokba beálló, gesztusokat megjelenítő, hangokat kiadó, szavakat olvasó, dalokat éneklő” testek kapcsolódnak, a múlt tanúiként állva előttünk. ^[26] Ilyen értelemben a személyes újrajátszások a múlt traumatikus eseményeiben fizikailag részt vevő testeket olyan archívumként tételezik, ^[27] amelyekben az egykori erőszak látható és láthatatlan nyomai, mozdulatok és reakciók emlékei és érzelmei tárolódtak el, és amelyek ott élnek a „ma élő, létező testekben” is. ^[28]

A *Theatre of War* minimalista formanyelve, statikus, gyakran vágás nélküli, rövid jelenetei, semleges vagy gondosan beállított hátterei, lecsupaszított műtermi helyszínei eleve kiemelik a bennük feltűnő, mozgó testeket és gesztusokat, és olyan egyszerű megoldások jelentőségét is felnagyítják, mint a plánválasztás. Az eseményeket felidéző, testi szituációkra épülő újrajátszások gyakran kistotálókban jelennek meg, de Arias közelebbi tanulmányozásra lehetőséget adó jelenetsorozatot is szentel a veteránok testiségének. A közös fürdőszobai jelenetekben a katonatársak a tisztálkodás (zuhanyozás, kézmosás) apropóján saját „testarchívumaikat” nyitják meg egymás előtt, amikor háborús sérüléseik, protéziseik, üszkösödéseik és emlékeztető tetoválásaik történeteivel járulnak hozzá a közös háborús narratívához. Az egykori ellenfelek

félmeztelen, öregedő testeiken, bőrükön látható nyomokkal úgy hívják elő a háború emlékezetét, hogy közben férfiasságuk részeként mutatnak rá a heroizmus mögötti sebezhetőségükre. [29]

A jelenbeli cselekvésekbe a múlt történeteit beleíró testeket véleményem szerint egy harcokhoz és egy traumamunkához kötődő újrajátszási jelenetpáros hozza szemléletesen mozgásba. A brit, illetve az argentin csapat vezéralakjai, Lou és Marcelo az egyik epizódban kézitusában vesznek részt. A felvezetés és kommentár nélkül induló jelenetben közelről látjuk, amint Lou fogásokat, technikákat mutogatva magyaráz társának, de az újrajátszás nem itt, hanem akkor kezdődik, amikor Marcelo az előjátszott mozdulatokat leutánozva megismétli azokat. Az oda-vissza koreográfia válozatlan, de a támadó és védekező szerepek folyamatosan cserélődnek. Az egyszerűnek induló játék jelentése akkor nő túl önmagán, amikor a jelenet, éles vágással, az intim félközeli-ről egy tárgyilagosabb kistotálra vált. A jelenbeli helyzetet a múlt itt metaforikusan is átkeretezi: a bensőséges személyesség egy csapásra megszűnik, a két ember üres térben verekedést imitáló, repetitív mozdulatai most már az ellenfelek közelharcát viszik színre, akik a háborús alaphelyzet jelölőivé válnak. A mozdulatok itt már hevesebbek és határozottabbak lesznek: míg az előjátszás kollegiális és viccelődő, az újrajátszás lendületes, néma és komoly, mintha a testi mozdulatarchívumból az önvédelem és támadás gesztusait hívná elő.



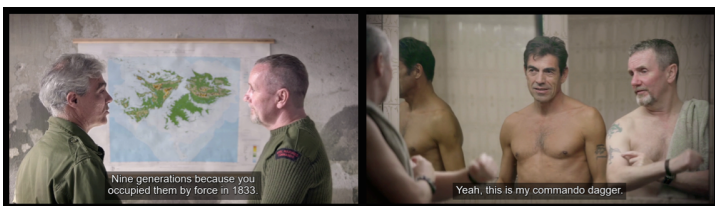
Az uszodai jelenet ezzel szemben a traumamunkához kapcsolódik. A festett háttérével és statikus frontalitásával színpadi elrendezést idéző jelenetben Marcelo egy közelmúltbeli, utólag öngyilkossági kísérletként rekonstruált élményét eleveníti fel, amikor egy baráti összejövetel után, gyógyszerektől és alkoholtól extatikusan tengerbe ugrott, mit sem törődve azzal, hogy nem tud úszni. Az uszoda steril terében egyszerre meséli és játssza el a vízbe ugrást és magatehetetlen elsüllyedést, amiből akkor egy barátja, most egy veterántársa menti ki. Marcelo ezek után gyakorlott mozdulatokkal ugrik újra a medencébe, és lendületesen tempózik tovább – miután elmeséli, hogy az incidenst követően, negyven évesen befizetett egy úszótanfolyamra, és azóta is versenyszerűen triatlonozik. Az első, eljátszott elmerülésben tehát a profi sportoló játszotta el saját úszni nem tudó korábbi alteregóját, az újrajátszás tárgya pedig a retrospektíven megértett és időközben már feldolgozott öngyilkossági kísérlet volt. A sorrendből mi is utólag értjük meg, hogy a PTSD-kezelés miatt szedett gyógyszerekre ivott alkohol, a megfontolatlan tengerbe ugrás a háborús traumával való küzdelem különböző stációi voltak, ahogyan az ezt követő úszótanfolyam, majd a triatlon versenyek is. Marcelo tehát az első ugrással a kiszolgáltatottság szimptomatikus acting-out pillanatát, a másodikkal pedig már a working-through terapeutikus, kontrollszerzési fázisát játszotta el, egy olyan jelenbeli pillanatban, ahonnan már narratívába foglalható a kettő közötti különbség. A reflektált újrajátszás jól illusztrálja az újraélés és átdolgozás közti különbséget is. Freud értelmezésében a trauma-áldozatok esetében a kényszeres ismétlés, vagyis az *acting-out*

az emlékezés helyett történik: „a beteg nem emlékszik semmire abból, amit elfelejtett és elfojtott, hanem eljátssza azt (*acting-out*). Nem emlékként, hanem cselekvésként reprodukálja; megismétli, természetesen anélkül, hogy tudná, hogy megismétli.”^[30] A jelenet, Marcelo előadásában, a folyamatokra való rálatásról és a fázisok elkülönítésének képességéről tanúskodik, egyúttal azt a LaCapra-i gondolatot is szemléltetve, hogy „az újraélés az átdolgozás szükséges feltétele.”^[31]



Ismétlés-tükrözés: a kis különbségek szerepe

Az újrajátszás, bármennyit is módosít az eredeti eseményeken, alapvetően egy olyan ismétlési aktus, amely megkettőzi a múltat. Míg a művészi újrajátszások makroszintjén az ismétlés nem egyszerű másolást, hanem a múlt korrekciójának, felülvizsgálatának, kritikájának vagy újraértelmezésének lehetőségét jelenti,^[32] mikroszinten az újrajátszások különböző kisebb repetitív struktúrákkal és mintázatokkal dolgozhatnak. Ilyen például a Margulies által a személyes (*in-person*) változatban beazonosított *doubling* példája, a verbális és gesztikus információ megkettőzése,^[33] amikor a múltat felidéző személy egyszerre mondja és mutatja, vagyis mozdulataival eljátssza az eseményt, azaz egyidőben narrátorként és performerként lép fel. A *Theatre of War* jeleneteiben erre gyakran van példa, de az olyan egyéb mikroszintű ismétlődésekre is, amelyek egymással tükröződési viszonyba rendeződnek. A tükrözés az ismétlődések közötti különbségeket nyomatékosítja, és az ezek közötti kapcsolatra hívja fel a figyelmet az olyan megoldásokban mint például az, hogy a jelenetek gyakran szemben álló felekre épülnek (egy brit és egy argentin katona), vagy ahogyan a fürdőszobai tükrök előtt álló veteránok megkettőződő alakja vizuálisan is felidézi az emlékezéssel életre kelő, múltbeli és jelenbeli alteregókat.



Tükröződő ismétlés szervezi a film másik, traumamunkával kapcsolatos nagyjelenetét is. A *Theatre of War* visszatérő vezérmotívuma a Harriet-hegyi csatában hősi halált halt argentin katona története, amelyhez a brit Lou traumamunkája kapcsolódik. A már a nyitányban újrajátszott jelenet szerint Lou egy haslövést kapott katonára talált rá felderítés közben, és tehetetlenül nézte végig, ahogy az a kezei között, egy angliai utazás emlékét felidézve, gyomorsebétől elvérzik. A történet a film során három különböző variációban jelenik meg, mintegy a makacsul kísértő traumaélmény visszatérését és a rajta fogást kereső átdolgozási kísérleteket modellezve. A

legdirektebben szembesítő epizódban Lou-t közelképen látjuk, amint elkezd újramesélni a történetet. Két mondat után elhallgat, de hangja megszakítás nélkül folytatja az elbeszélést. Ebben a pillanatban, az akusztatikus hang felhangzásával, jelen és múlt audiovizuálisan is elválik egymástól, olyan benyomást keltve, mintha már nem is Lou, hanem a történet mesélné saját magát. A rávágott közelkép fedi fel, hogy Lou csak szájmozgással imitálta a hallottakat, a hang fiatalkori, mediált másaé, aki hasonló katonai egyenruhában, virágos kárpitú fotelben ülve mesélte el ezt az élményét a *Falklandi háború: Az el nem mesélt történetek* (*The Falklands War: The Untold Story*, Peter Kosminsky, 1987) című BBC dokumentumfilmben. Az egykori film nemcsak ezt, hanem egy újraélési (acting-out) pillanatot is megörökít: a fiatal Lou az elbeszélésnek ezen a pontján elveszíteni látszik önuralmát és felvételi szünetet kér („*Megállhatnánk itt egy percre?*”). Ennyi előkészítés után a néző is érteni kezdi, hogy az élete utolsó pillanataiban őt angolul megszólító argentin katona Lou számára nemcsak a halálközelség megtapasztalása miatt volt traumatikus, hanem az ellenfélben önmagát és a háború értelmetlenségét felismertető, szembesítő ereje miatt. A részletet követően Lou a jelenben már az átdolgozás (working-through) pozíciójából foglalja össze, hogy a tévéinterjú miatt mediatiszt, immár online is elérhető, nyilvánossá vált élményével hogyan kellett szembenéznie, lépésről lépésre azt is feldolgozva, hogy az ellenfél gyászolásának szégyene is traumatizálta.



Míg az argentin katona történetének többi újrajátszása „*performatív értelemben hozza létre a másik testet, helyet és időt*”, [34] Arias itt az idős és a fiatal én különbségét a mediatiszt felvétellel jelöli meg, és beállítás-ellenbeállítás struktúrában tükrözteti. Ez a technika, ahogyan Lou vallomása is, az újrajátszásnak azt a sajátosságát erősíti meg, hogy (ahogy Margulies fogalmaz) „*a múltat nem lehet megváltoztatni, csupán a látszatát, a külső megjelenését reprodukálva hiányosan feleleveníteni.*” [35] Ugyanakkor az idős Lou azt is beismeri, hogy a többszörös átdolgozás ellenére még mindig képtelen az élmény szenvtelen integrálására, ami fontos jelzés a traumamunka befejezhetetlenségéről. LaCapra maga is hangsúlyozza, hogy a hiány felismerése nem a tökéletes gyógyulás garanciája, és legyen bármilyen előrehaladott is a gyász, ha traumáról beszélünk „*a hegek nem tűnnek el, a sebek nem gyógyulnak be.*” [36]

A film fokozatosan előkészített befejezése egy másik irányból mutat rá arra, hogy az egykori háború olyan nyitott, lezáratlan esemény, aminek a feldolgozása még mindig zajlik. Az utolsó jelenetek során egy-egy kamasz fiú csatlakozik minden egyes veteránhoz, akik beszélgetésekkel, hétköznapi rituálékon keresztül (hajvágás, közös evés és éneklés) avatják be őket saját fiatalkori alteregóik szerepébe. A múltat és jövőt megtestesítő párok közös előkészületeinek a célja csak a végén derül ki: az argentin katona történetének az eredeti helyszínre, a Harriet-hegységre

kivitt utolsó színrevitelében a fiatal, katonaruhás, sérültre sminkelt fiúk egyenként veszik át az veteránok helyét a jelenetben, hogy utoljára ők játsszák újra azt. Ez az aktus ilyen értelemben tehát nem a fiatal fiúk jövőbeli háborúra való felkészítését szolgálja, hanem a múltbeli háború generációkat túlélő hatását tárja elénk.

Kettős expozíció: színházi és filmes performativitás

Az újrajátszások inherens jegye a performativitás, ami a művészi újrajátszásokban azzal a metaperformatív gyakorlattal egészül ki, hogy mivel itt a felhasznált médiumok szerepe kiemelt jelentőségű, nem ritka a technikák, eljárások feltárása és ezen keresztül a mediatizáltság tényére való nyílt reflexió.^[37] A kortárs művészi újrajátszások Inke Arns által leírt két stratégiája közül Arias a jelen–múlt távolságot a közvetítés konstruáltságával is megjelölő gyakorlatot követi, szemben azokkal, amelyek a befogadók számára „*az elvont tudás és a múlt személyes tapasztalata közötti biztonságos távolság eltörlését*” és az empátikus, affektív kapcsolódás lehetőségét kínálják fel.^[38]

¹ A *Theatre of War* különös atmoszféráját véleményem szerint az adja, hogy az első perctől kezdve létrehozza – és lazán kapcsolódó, epizódikus jelentfűzésében mindvégig fenntartja – a veteránok élményanyagának hitelessége és az előadásmód megrendezettsége, teatralitása közti disszonanciát. A másik ok a színházi és filmes performativitás különféle elemeinek (vagyis az alakítások, koreográfiák, illetve a felvételi helyzet, filmes formanyelv) egymásra exponálása. Ilyen például az, hogy bár Arias filmje dokumentumfilmként határozza meg magát, szereplői elpróbált, megrendezett jeleneteket mutatnak be, előre megírt szövegek alapján. A felidézett szituációkat hol a frontalitást hangsúlyozó, zárt, színpadszerű terekbe és tablókompozíciókba rendezi, hol pedig külső, szabadtéri helyszíneken viszi színre; a kiszámított helyzetek néha spontánok, máskor a spontaneitást is eljátszottak mutatják; a dialógusokat, interakciókat néha színházszerű kistotálók, máskor egyenesen a kamerába néző szereplők közelképei közvetítik.

Ennek a kettős expozíciónak azt a filmes performativitáshoz kapcsolódó rétegét szeretném itt végül megvizsgálni, amelyet, a színházból hozott jeleneteken túl, a forgatási helyzet hoz létre. Úgy gondolom, ez legegységesebben a forgatási kulisszák filmbe komponálásával valósul meg. Beszédes ilyen szempontból a rögtön a főcím utáni hangsúlyos helyre szerkesztett, a filmezés tényére és Arias munkamódszerére is rávilágító két szereplőválogatási jelenet. A sorozást idéző első szekvencia rövid snittjeiben férfiarcok néznek velünk szembe, a kamera túloldaláról érkező női hang gyors, katonás kérdéseire válaszolgatva („*Neve? Életkora? Katonai rangja? Jelenlegi foglalkozása?*”). A veteránok így rögtön a nyitányban rögzítik a civil és katonai státuszuk, valamint a jelen és múlt közötti különbségeket, verseik, tárgyaik, képeik megmutatásával pedig a háború személyes emlékezetét. A castingra jelentkező különféle, a filmbe végül be nem került veteránok rövid bemutatkozásai, képet ad arról a láthatatlan, arctalan generációról, akik mindkét oldalon végigharcoltak és túléltek a háborút.



A kérdező hang Ariasé, aki itt egyszerre van jelen a film rendezőjeként és idézi fel egy sorozási szituáció adminisztrátorát. A filmes apparátusnak itt a láthatatlan rendezői „oldal” akusztikus jelzésével elkezdett megkonstruálása ^[39] a casting sorozat második szakaszában folytatódik. Ekkor a felvétel keretei kiszélesednek, és az „túlkeretezés” látni engedi a filmes kulisszák off-screen terét, a megvilágítást biztosító reflektorokat, a mikrofonomokat tartó stábtagnokat, a semleges háttérrel adó széles papírtekercset, így már nemcsak a felvételek eredményét nézzük, hanem azok előállítását is. A rendezői szerepet most maguk a szereplők veszik át: bemutatkozásként jeleneteket mesélnek és visznek színre, behívott stábtagnokat instruálnak, testtartásokat vesznek fel, nyilvánvalóvá téve az újrajátszás előkészületeit. Ez azon ritka helyzetek egyike, mikor a civil szereplők a filmben szabadon improvizálnak, amit a forgatási bakik és hibák beszerkesztése érzékeltet. Az olyan pillanatok, mint amikor Sukrim, a nepáli gurkha katona késével harciasan hadonászva megcsúszik, és majdnem lerántja a forgatáshoz használt fehér papírtekercset, vagy a brit David egy stábtagn bevonásával csak többszöri nekifutásra tudja színre vinni társa halálhírének fogadását a folyamatos félreértések miatt, nem is a tragikomikus hatásuk, hanem a szereplők reakciói miatt fontosak: a zavart nevetések, a szégyenlős kamerába nézések az eljátszott szerepekből való kiesést és az ezen túli, újabb szerepbe kerülést örökítik meg, hiszen a felvétel folytatódik. Az ilyen, a próba-dokumentumfilmekre általában jellemző helyzetek, melyben a szereplők hol a kamera láthatatlanságának konvencióját elfogadva játszanak el valamit, hol pedig nyíltan reflektálnak a filmezés tényére, egyszerre teszik láthatóvá a dokumentumfilm médiumát és azon képességét, hogy különböző performativitási formák közötti határátlépéseket ragadjon meg.



A film több másik „rontott” jelenetet is tartalmaz (mint a punkzenekari próba, vagy a kutya által megzavart harci bemutató), de a legérdekesebb kontrasztként mégis az a báj jelenet szolgál, melyben egy esti sörözés során a brit és az argentin csapat külön-külön beszéli ki forgatással kapcsolatos frusztrációit, az egész projekt politikai tétjét és Arias munkamódszerét. David azon dohog, hogy fogalma sincs, hogyan kell színészkedni („*Én csak egy pszichológus vagyok és veterán, nem pedig színész!*”), Lou az egyoldalúságon („*Ez egy argentin projekt... argentin szenvedés...*”), az argentinok pedig a briteken („*Mindig felháborodnak valamin, semmi sem jó nekik!*”). A kulisszák mögötti spontán magánbeszélgetés benyomását keltő jelenetek azért disszonánsak, mert ellentmondásban állnak a

felvétel módjával: a változó kameraszögek és plánok (félközeliről közelképre), a beállítás-ellenbeállítások és a gyakori vágások azt sugallják, hogy itt is megrendezett, előre megbeszélte helyzetek színrevitelét látjuk. Ebben a szekvenciában tehát a filmezés módja eldönthetlenné teszi, hogy eljátszott vagy spontán megnyilvánulásokról van szó; a cselekvés és előadás szétválaszthatatlansága, illetve a szerepekből való kibeszélés pedig mintegy visszasimul a film során fenntartott hitelesség és megrendezettség közötti feszültségbe.

Végszó

A háború színházi újrájátszásairól értekezve Rebecca Schneider arra hívja fel a figyelmet, hogy bár ezeket az előadásokat mindig az elveszett, az eltűnő megragadásának a vágya mozgatja, és látszólag valóban pontosan színre is viszik a történelmi múlt különböző mozzanatait, hiba lenne ezt a felidézett múltat valódi, megtapasztalható „jelenlétként” értelmezni. A trauma megidézése mindig a hasadással, és a teljességében meg nem értettel szembesít, ami meg fog mutatkozni minden találkozási kísérletben. Az előadásban megmutatható tehát mindig egyúttal figyelmeztetés is a megmutathatatlanra, vagy amint Schneider fogalmaz: *„Ahogy a trauma és az ismétlődés elméletei rámutatnak, nem a jelenlét jelenik meg a felidéző előadás szinkronizált idejében, hanem egész pontosan (ismét) az elmulasztott találkozás – mindannak a visszhangja, amit figyelmen kívül hagytak, elmulasztottak, elfojtottak, látszólag elfelejtettek. (...) Az előadás azokat a »leüledett tetteket« és spektrális jelentéseket játssza el, amelyek állandó kollektív interakcióban és transzmutációban kísértik az anyagot.”* [40] A

traumamunkába betekintést adó próba-dokumentumfilmek azon a felismerésen alapulnak, hogy ez a kihívás vállalt, de teljesíthetetlen; az újraélés és átdolgozás közötti dinamika megragadásával a trauma feldolgozásának megkezdését, ugyanakkor folyamatszerűségét jelzik. Mindez abban mutatkozik meg a legnyilvánvalóbban, hogy míg a próba célja az előadás, a filmek célja a próbának, és mindannak a megmutatása, ami nem mutatható meg, vagy nem kaphat helyet az előadásban.

A *Theatre of War* már egy próbák nyomán létrejött színházi előadás filmes újragondolására vállalkozik, olyan módon, hogy ebbe a kontextusba a próba szerepét is visszaillessze. A bakikat és tévesztéseket is felkaroló, a színpadot, a forgatást, de a kulisszákat is látni engedő, többszörös áttételei annak az elfogadásáról árulkodnak, hogy sem a háború, sem az utóhatások pontos, átfogó megjelenítése nem lehetséges. Ebben a szövegben arra igyekeztem rámutatni, hogy Arias filmjében az improvizáció és megrendezettség vegyítése hogyan teszi lehetővé az irányíthatatlan *acting-out*, valamint a kontroll alá vont *working-through* különböző összekapcsolódásainak színrevitelét. A testi archívum, az egymást tükröző ismétlések valamint a színházi és a filmes performativitás egymásra exponálásának eljárásai a traumákat ugyan újrájátszások segítségével idézik meg, de nem mitizált, kényszerű örök ismétlődésként láttatják, hanem a traumamunka LaCapra által is hangsúlyozott folyamatszerűségére és befejezhetetlenségére mutatnak rá.

Jegyzetek

1. Shakespeare, William: *Hamlet, dán királyfi*. Ford. Arany János. Budapest, Ikon Kiadó, 1993.
2. Lásd Margulies, Ivone (2019): *In Person: Reenactment in Postwar and Contemporary Cinema*. Oxford University Press. Margulies a kifejezéssel az újrajátszásoknak arra a speciális esetére utal, amelyben valaki a saját életét, a vele megesett eseményeket játssza újra, vagyis önmagát játssza el. A magyar fordítás („személyes újrajátszás”) itt tehát erre a személyességre kíván utalni.
3. Lásd LaCapra, Dominick (1994): *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. New York, Cornell University Press.; LaCapra, Dominick (2001): *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore MD, Johns Hopkins University Press.; valamint LaCapra, Dominick (2006): *Trauma*, hiány, veszteség. Ford. Gyimesi Júlia. *Café Babel* 53. 89–97.
4. Stephen Geene a próbafolyamatok köré szerveződő játékfilmek kapcsán a tesz különbséget a próbákat dokumentáló („próba filmen”, *rehearsal on film*) és a próbát a film témájává avató („próba filmként”, *rehearsal as film*) esetei között, lásd Geene, Stephan (2016): *Alive Supreme. On Rehearsal as Film*. In *Putting Rehearsals to the Test: Practices of Rehearsal in Fine Arts, Film, Theater, Theory, and Politics*. Szerk. Ilse Lafer–Constanze Ruhm–Sabeth Buchmann. Bécs, Sternberg. 235–243. [A magyar kifejezések és szövegrészek a továbbiakban, ha másként nem jelzem, a saját fordításaim.]
5. *A létezés eufóriája* (Szabó Réka, 2019) kapcsán erről lásd Margitházi Beja (2022): *Trauma behind the Scenes. The Creation of Female Authorship and Agencies through Rehearsal in The Euphoria of Being* (2019). In: *Intermediális találkozások*. Szerk. Bloss-Jáni Melinda et. al. Kolozsvár, Scientia Kiadó. 334–342. Dokumentumfilm és performativitás viszonyát elemezve reflektál a filmre Török Ervin tanulmányának utolsó alfejezete: Török Ervin (2021): *A személyesség invenciói a magyar dokumentumfilmben*. *Apertúra*, 2021. ősz. <https://www.apertura.hu/2021/osz/torok-a-szemelyesség-invencioi-a-magyar-dokumentumfilmben/> A *Srbenka* (Nebojša Slijepčević, 2018) próbafolyamatait is elemzi Máté Bori (2019): *Traumafeldolgozás, emlékezet és reprezentáció a Srbenka című dokumentumfilmben*. *Filmszem*. 1. 58–75.; illetve Simor Kamilla (2021): *Egy háború, két történet: A délszláv háború reprezentációja egy nyugat- és egy kelet-európai dokumentumfilmben*. In *Europe and European Cinema at Times of Change / Változó Európa, változó európai filmkultúra*. Szerk. Győri Zsolt–Kalmár György. Debrecen, Debrecen University Press. 63–83.
6. A dél-amerikai „forró” hidegháborús korszakról lásd Werth, Brenda (2021): *Reenacting Bodily Archives of the Cold War in Lola Arias’s Minefield*. In *The Cultural Cold War and the Global South: Sites of Contest and Communitas*. Szerk. Bystrom, Kerry–Monica Popescu–Katherine Zien, Routledge. 317–330.
7. A szigetek argentin megszállását a kormányon lévő Leopold Galtieri tábornok rendelte el, saját és a katonai junta népszerűtlenségének ellensúlyozására. A kezdetben jól működő stratégia néhány hét után Galtieri ellen fordult, aki a háborús konfliktusok eszkalálódásával párhuzamosan egyre inkább elveszítette támogatottságát. A háborút mindkét ország politikájában az aktuális társadalmi problémák és gazdasági krízisek elfedésére, a „közös ellenség” elleni mozgósításra és a nemzeti összetartozás hangsúlyozására igyekeztek felhasználni, de ez Angliában végül a Thatcher kormány újraválasztásához, Argentínában a háború után Galtieri azonnali eltávolításához és kormányváltáshoz vezetett. Lásd Pividori, Cristina–Andrea Bellot (2022): *Crossing representational borders in Lola Arias’ Minefield/Campo Minado*. *Text and Performance Quarterly* 42.4. 412–437.
8. Egyikük, Sukrim Rai, nepáli gurkha harcos, aki a háború idején a brit hadsereg különleges egységében szolgált.
9. Lásd Arias, Lola (2017): *Minefield: Based on the Stories of Six Argentine and British Veterans of the Falkland War*, *Lou Armour, David Jackson, Ruben Otero, Sukrim Rai, Gabriel Sagastume, Marcelo Vallejo*

- . Ford. Daniel Tunnard. (Oberon Books). London, Lift, 2017.
10. Lásd Arns, Inke (2007): *History Will Repeat Itself: Strategies of Reenactment in Contemporary (Media) Art and Performance*. Szerk. Arns, Inke–Gabriele Horn. Frankfurt am Main, Revolver. 1–9.; illetve Schneider, Rebecca (2011): *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. New York, Routledge.
 11. Bővebben erről Agnew, Vanessa (2004): Introduction: What is reenactment? *Criticism* 46.3. 327–339.; illetve Gadó Flóra (2018): Játszd újra...! Kísérlet a művészi újrajátzás fogalmának meghatározására. *Korunk* 29. 9. 5–13.
 12. Kahana, Jonathan (2009): Introduction: What Now? Presenting Reenactment. *Framework: The Journal of Cinema and Media* 50.1-2. 46–60. 52. (A második, színjátékra utaló jelentést a magyar elnevezés „-játzás” tagja is hordozza.)
 13. Uo., 52–53.
 14. Lásd Goffman, Erving (2015): *Az én bemutatása a mindennapi életben*. Ford. Berényi Gábor. Budapest, Thalassa Alapítvány–Pólya Kiadó.
 15. Margulies 2019: 14.
 16. Williamson, Edwin (2004): *Borges: A Life*. London, Penguin. 457.
 17. Cathy Caruth traumaértelmezése a megismerhetlenséget, kimondhatatlanságot és feloldhatatlanságot hangsúlyozta, és a túlélést krízisként írta le, amely elképzelésen a második világháború traumafeldolgozását tanulmányozó Shoshana Felman és Dori Laub is osztozott. (Lásd: Caruth, Cathy (1996): *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. The Johns Hopkins University Press; Felman, Shoshana – Dori Laub (1992): *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York, Routledge.). A tapasztalat és a tudás közötti kapcsolat megbomlásáról és a traumaélmény uralhatatlanságáról ír Geoffrey Hartman is (Hartman, Geoffrey H. (1995): On traumatic knowledge and literary studies. *New Literary History* 26.3. 537–563.). LaCapra a traumát misztikusként, megragadhatatlanként leíró koncepciókkal szemben a túlélést a megértés lehetőségeként értelmezi, melyben a múlt és a jelen között vergődő túlélők számára a tudás és az érzelmek közötti kapcsolat megértésén keresztül megnyílhat a jövő elképzelésének lehetősége. Erről bővebben lásd Werner, Anna-Lena (2020): *Let Them Haunt Us: How Contemporary Aesthetics Challenge Trauma as the Unrepresentable*. Bielefeld, Transcript Verlag. 61–63.
 18. Koncepciójának részletes kifejtéséhez lásd LaCapra 1994.
 19. Lásd LaCapra 2006: 92. (A magyar terminológia használata miatt itt LaCapra egy 1999-es cikkének magyar fordítására hivatkozom.)
 20. Uő., 92.
 21. Uő., 92–93.
 22. LaCapra 1994: 210.
 23. Agnew 2004.
 24. Uő., 330.
 25. Schneider 2011: 39.
 26. Uő., 33.
 27. A test mint archívum fogalmát az újrajátzások kapcsán többen is tematizálják, erről egy összefoglalásért lásd Card, Amanda (2019): Body and Embodiement. In *The Routledge Handbook of Reenactment Studies: Key Terms in the Field*. Szerk. Agnew, Vanessa–Jonathan Lamb–Juliane Tomann. Routledge. 30–33.
 28. Werth 2021: 317. Brenda Werth a film előzményének tekinthető színházi előadást (*Minefield*) elemzi

kifejezetten ebből a szempontból, Derrida archívum-elméletéből kiindulva.

29. Ezt a szempontot Werth a színházi előadás kapcsán is felveti, I. m. 320.
30. Lásd Freud, Sigmund (1955): Rembering, Repeating and Working-through (1914). In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Szerk. Strachey, James – Anna Freud. 23. kötet. London, Hogarth Press. 150.
31. LaCapra 2006: 93.
32. Lütticken, Sven (2005): An Arena in Which to Reenact. In *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art*. Szerk. Lütticken, Sven. Rotterdam, Witte de With. 60.
33. Margulies 2009: 190.
34. Margulies, Ivone (2003): Exemplary Bodies: Reenactment in Love in the City, Sons and Close Up. In *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*. Szerk. Margulies, Ivone. Durham, NC, Duke University Press. 220.
35. I. m. 230.
36. LaCapra 1994: 66.
37. Arns 2007: 8.
38. I. m., 8–9.
39. A darab elején ugyanezt a jelenetet a katonák egymást kérdezgetve adják elő, értelemszerűen kevesebb szereplővel. Lásd Arias 2017, 2–3.
40. Schneider 2011: 102.

Irodalomjegyzék

- Arias, Lola (2017): *Minefield: Based on the Stories of Six Argentine and British Veterans of the Falkland War, Lou Armour, David Jackson, Ruben Otero, Sukrim Rai, Gabriel Sagastume, Marcelo Vallejo*. Ford. Daniel Tunnard. (Oberon Books). London, Lift, 2017.
- Agnew, Vanessa (2004): Introduction: What is reenactment? *Criticism* 46.3. 327–339.
<https://doi.org/10.1353/crt.2005.0001>
- Arns, Inke (2007): History Will Repeat Itself: Strategies of Reenactment in Contemporary (Media) Art and Performance. In *History Will Repeat Itself: Strategies of Reenactment in Contemporary (Media) Art and Performance*. Szerk. Arns, Inke–Gabriele Horn. Frankfurt am Main, Revolver. 1–9.
- Bellot, Andrea Roxana (2020): Authoring War Memories: War Memoir Writing and Testimonial Theatre Performances. *Analyses/Rerearings/Theories (A/R/T) Journal* 6.1. 18–27.
<https://doi.org/10.18778/2353-6098.6.03>
- Bruzzi, Stella (2019): Documentary. In *The Routledge Handbook of Reenactment Studies: Key Terms in the Field*. Eds. Agnew, Vanessa–Jonathan Lamb–Juliane Tomann. Routledge. 49–52.
<https://doi.org/10.4324/9780429445637-10>
- Card, Amanda (2019): Body and Embodiement. In *The Routledge Handbook of Reenactment Studies: Key Terms in the Field*. Szerk. Agnew, Vanessa–Jonathan Lamb–Juliane Tomann. Routledge. 30–33.
<https://doi.org/10.4324/9780429445637-6>
- Caruth, Cathy (1996): *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. The Johns Hopkins University Press.

<https://doi.org/10.1353/book.20656>

- Felman, Shoshana – Dori Laub (1992): *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York, Routledge.
- Freud, Sigmund (1955): Remembering, Repeating and Working-through (1914). In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Szerk. Strachey, James–Anna Freud. Vol. 23. London, Hogarth Press. 145–156.
- Gadó Flóra (2018): Játssz újra...! Kísérlet a művészi újrajátszás fogalmának meghatározására. *Korunk* 29. 9. 5–13.
- Geene, Stephan (2016): Alive Supreme. On Rehearsal as Film. In *Putting Rehearsals to the Test: Practices of Rehearsal in Fine Arts, Film, Theater, Theory, and Politics*. Szerk. Ilse Lafer–Constanze Ruhm–Sabeth Buchmann. Viena: Sternberg Press. 235–243.
- Goffman, Erving (2015): *Az én bemutatása a mindennapi életben*. Ford. Berényi Gábor. Budapest, Thalassa Alapítvány–Pólya Kiadó.
- Hartman, Geoffrey H. (1995): On traumatic knowledge and literary studies. *New Literary History* 26.3. 537–563.
<https://doi.org/10.1353/nlh.1995.0043>
- Kahana, Jonathan (2009): Introduction: What Now? Presenting Reenactment. *Framework: The Journal of Cinema and Media* 50.1-2. 46–60.
<https://doi.org/10.1353/frm.0.0030>
- LaCapra, Dominick (1994): *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. New York, Cornell University Press.
- LaCapra, Dominick (2001): *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore MD, Johns Hopkins University Press.
- LaCapra, Dominick (2006): Trauma, hiány, veszteség. Ford. Gyimesi Júlia. *Café Babel* 53. 89–97.
- Lütticken, Sven (2005): An Arena in Which to Reenact. In *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art*. Szerk. Lütticken, Sven. Rotterdam, Witte de With. 17–61.
- Margitházi Beja (2022): Trauma behind the Scenes. The Creation of Female Authorship and Agencies through Rehearsal in *The Euphoria of Being* (2019). In *Intermediális találkozások*. Szerk. Blos-Jáni Melinda et. al. Kolozsvár, Scientia Kiadó. 334–342.
- Máté Bori (2019): Traumafeldolgozás, emlékezet és reprezentáció a *Srbenka* című dokumentumfilmben. *Filmszem.* 1. 58–75.
- Margulies, Ivone (2003): Exemplary Bodies: Reenactment in *Love in the City*, *Sons and Close Up*. In *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*. Szerk. Margulies, Ivone. Durham, NC, Duke University Press. 217–240.
<https://doi.org/10.2307/j.ctv123x744.14>
- Margulies, Ivone (2019): *In Person: Reenactment in Postwar and Contemporary Cinema*. Oxford University Press.
<https://doi.org/10.1093/oso/9780190496821.001.0001>
- Pivodori, Cristina–Andrea Bellot (2022): Crossing representational borders in Lola Arias' *Minefield/Campo Minado*. *Text and Performance Quarterly* 42.4. 412–437.
<https://doi.org/10.1080/10462937.2022.2103178>
- Schneider, Rebecca (2011): *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. New York, Routledge.
- Shakespeare, William (1993): *Hamlet, dán királyfi*. Ford. Arany János. Budapest, Ikon Kiadó.

- Simor Kamilla (2021): Egy háború, két történet: A délszláv háború reprezentációja egy nyugat- és egy kelet-európai dokumentumfilmben. In *Europe and European Cinema at Times of Change / Változó Európa, változó európai filmkultúra*. Szerk. Győri Zsolt–Kalmár György. Debrecen, Debrecen University Press. 63–83.
- Werner, Anna-Lena (2020): *Let Them Haunt Us: How Contemporary Aesthetics Challenge Trauma as the Unrepresentable*. Bielefeld, Transcript Verlag.
<https://doi.org/10.1515/9783839450468>
- Werth, Brenda (2021): Reenacting Bodily Archives of the Cold War in Lola Arias's Minefield. In *The Cultural Cold War and the Global South: Sites of Contest and Communitas*. Szerk. Bystrom, Kerry–Monica Popescu–Katherine Zien, Routledge. 317–330.
<https://doi.org/10.4324/9781003133438-18-23>
- Williamson, Edwin: *Borges: A Life*. London, Penguin, 2004.

© Apertúra, 2023. tavasz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2023/tavasz/margithazi-a-haborunak-nincs-vege-a-traumamunka-szinrevitele-lola-arias-dokumentumfilmjeben-theatre-of-war-2018/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2023.18.3.4>

