

A felejtés vizuális reprezentációi Christos Nikou: *Almák* (2020) című filmjében

Absztrakt: Írásomban az *Almák* (Mila) című, 2020-ban készült görög játékfilmet igyekszem értelmezni. A benne megjelenő szereplők közös vonása, hogy traumatikussá vált múltjuk elől a felejtéssel próbálnak menekülni. Esetükben ez nem valamilyen fokozatos küzdelem, hanem hirtelen átzuhanás a teljes amnéziába. Ez az állapot úgy jelenik meg a történet kezdetén, mint ami járványszerűen rátör a jellemzően negyvenes éveikben járó nőkre és férfiakra, akik ennek mintegy szenvedő áldozataivá válnak. A főszereplő férfi és nő sorsán keresztül látjuk, amint terapeuták próbálják új identitással felruházni őket, azonos instrukciókat adva ennek felépítésére.

Bevezetés: a társadalmi emlékezet diskurzusai

Ez az írás egy olyan játékfilm értelmezésére tesz kísérletet, amely egy hirtelen amnéziássá váló ember dilemmájával, sorsával vagy éppen annak hiányával szembesíti a nézőket. Főként az érzéki tapasztalat és annak művészi ábrázolása összefüggésében próbáljuk elhelyezni a történetet, tehát nem szándékunk, hogy kizárólag pszichológiai, neurológiai összefüggések alapján gondoljuk végig az alkotásban felmerülő kérdéseket.

Az emlékezet társadalmi perspektívájának kidolgozása elsőként Maurice Halbwachs nevéhez köthető az 1920-as évekből, akinek központi tétele az emlékezet társadalmi meghatározottsága. Halbwachs szerint a „kollektív emlékezet” kifejezés nem metaforikusan értendő. A szerző a pszichológiai állásponttal szembe helyezkedve határozza meg a kollektív emlékezet fogalmát, amikor elveti a freudi magyarázatot, és azt állítja, hogy az egyén csak a csoport összefüggésében képes a tartós és koherens emlékezésre. „Nincs értelme azt kutatni, hogy hol tárolja az agyam az emlékeimet, [...] melyekhez csakis én férhetek hozzá, mivel a külvilág segítségével idézem fel őket, és azok a csoportok biztosítják számomra a rekonstrukciókhoz szükséges eszközöket, amelyekhez tartozom [...]”¹A közösség az, amely meghatározóan befolyásolja tagjai emlékezetét. Ezek szerint a legszemélyesebb egyéni emlékek is a csoportkeretek között zajló kommunikációban születnek meg. Élményeinkre is mások vonatkozásában, a jelentések társadalmi összefüggéseinek keretén belül teszünk szert.

Akármilyen elvont legyen is a gondolkodás, az emlékezés mindig konkrét. A fogalmak, eszmék mindig konkrét esemény, személy, helyszín, idő alakját öltve vernek gyökeret a csoport emlékezetében. Fogalmaknak és tapasztalatoknak ebből az

1 Maurice HALBWACHS, *On Collective Memory*. L.A. Coser CUP: Chicago, 1992, 38.

összjátékából támadnak azok a jelenségek, melyeket Halbwachs nyomán az *emlékezés alakzatainak* nevezünk. Ezek természetét három ismérv alapján lehet megközelíteni: konkrét időhöz és helyhez kötöttség, meghatározott csoporthoz kötődés, valamint a rekonstruktivitás mint önálló eljárás: az emlékezet ugyanis nem képes megőrizni a múltat, ennek újjászervezése a mindenkori jelen változó vonatkoztatási keretei felől folyik szakadatlanul. Ha a kommunikáció megszakad, vagy a vonatkoztatási keretek megváltoznak, elenyésznek, akkor bekövetkezik a felejtés. E szerint nemcsak az emlékezés, hanem a felejtés is társadalmi jelenség.

Halbwachs kortársa, az angol Frederic Bartlett az egyéni történetfeldolgozás és emlékezeti reprodukció alapvető elméletének megteremtője a kísérleti pszichológiában. Bár diszciplinárisan a pszichológia területére helyezik eredményeit, munkássága hatással volt a szociálpszichológiai, valamint a kulturális antropológiai kutatásokra is. Bartlett vonatkozó elméletének egyik legfontosabb vonása, hogy az emlékezést olyan – általa *sémáknak* nevezett elemek segítségével működő – társadalmi interakcióban képződő dinamikus tevékenységnek tekinti, amelynek ugyanakkor pontatlansága és személyessége adja konstruktív jellegét. Az „emberi emlékezet működésének 'sémák' szerveződésére van szüksége, ami viszont egy adott személyre sajátosan jellemző vágyak, ösztönök, érdeklődések és eszmények kölcsönhatásának függvénye. [...] Az emlékezés képzelettel rekonstrukció vagy konstrukció, mely múltbeli reakciók vagy élmények szervezett aktív tömegével kapcsolatos attitűdünkből, valamint a rendszerint képi vagy nyelvi formában megjelenő némi kevéske kiugró részletre irányuló attitűdünkből épül fel. Ennek következtében szinte sosem pontos, [...] és egyáltalán nem is fontos, hogy ilyen legyen. Az attitűd szó szoros értelmében a szervezett anyag azon képességének eredménye, hogy reflektálni képes saját 'sémáira', és közvetlenül tudati működés.”² Vagyis az emlékezési sémák bevonása révén nem egyszerűen reprodukáljuk a történetet, hanem permutációkat hajtunk végre rajta, tudássémánkból megtoldjuk valószínű részletekkel, illetve a szerkezetet egyszerűsítjük, racionalizáljuk. Fontos még, hogy a történetnek nem tetszőleges jelentéselemei felejtődnek el, hanem különösképpen azok, amelyek nem tartoznak a történet „lényegéhez”. Bartlett az emlékezés társas kerete kapcsán reflektál Halbwachsra a család, egyéb csoportok és a társadalmi osztályok „kollektív memóriájának” nevezett és fentebb már ismertetett elméletére. Az angol szerző elfogadja, hogy az emlékezés mint képzelettel teli rekonstrukció a csoportban zajlik, de nem tartja igazolhatónak, hogy ez azonosítható a csoportnak az emlékezésével. A bartletti 'séma' meglehetősen rugalmas fogalma, illetve az emlékezet-jelentés-megértés kontinuum az 1970-es évektől a humán tudományok számos területén inspirálóan hatott.

A modern individuum tudatának egyik meghatározó eleme egyedisége, ennek alapja pedig a személyes emlékekben rejlik. Ezek révén tudjuk megérteni és összeállítani életutunkat, amely személyes narratívánk megalkotását teszi lehetővé. A kortárs angolszász szakirodalomból megemlíthetjük ennek tovább gondolását, amely alapján mondhatjuk, hogy a személyes emlékeink alkotják identitásunk alap-

2 Frederic C. BARTLETT, *Az emlékezés*, ford. PLÉH Csaba, Budapest: Gondolat, 1985, 307–308.

ját.³ Az emlékezéssel ellentétes folyamat a felejtés, amely lehet a múlt idő során bekövetkező, afféle természetes folyamat, de lehet tudatosan fejlesztett, szinte már művészetként gyakorolt tevékenység is. Változó arányban, de a kettő mindenkinél jelen van. Mindkét esetben a felejtés nyomán megmaradó emlékek képezik a személyes önazonosság alapját. A felejtés az emlékezés szükségszerű kísérője is, hiszen nem emlékezhetünk mindenre, az emlékek feldolgozásához szükség van felejtésre, a hipertimnézia, a mindenre emlékezés súlyos betegség. Azonban van egy harmadik eset is, amikor a felejtés rendellenesen gyors, illetve olyan mértékű, hogy a személy gyakorlatilag elveszíti teljes személyes emlékezetét. A többnyire trauma vagy fiziológiai elváltozás nyomán beálló emlékezetvesztés számtalan dilemmát, morális és társadalmi konfliktust okozhat. Előfordul, hogy valaki úgy szenved amnéziában, hogy mások tudják róla, hogy kicsoda, tehát a hozzátartozók vagy kívülálló személyek őrzik meg identitásának egy részét. A másik esetben viszont az amnézia során teljesen elvész az illető személyes azonosíthatósága, okmányai is eltűnnek. Bár tudatánál van, és érti a körülötte lévők beszédét, nem emlékszik többé egész addigi életére, lakcímére, nevére sem, és mások sem tudják, hogy kicsoda.⁴

Az emlékezetnek több típusa van, az emlékezetkutatásban a hosszú távú emlékezet rendszerre (LTM) vonatkozóan a következő kulcsfogalmakkal találkozunk: a szemantikus, más néven általános emlékezet, amely a jelentések, fogalmak és tények ismeretét jelenti. Az embereknél emellett működik az úgynevezett epizodikus, más néven önéletrajzi emlékezet. Lényegében ez a személyes emlékkönyvünk, elménk naplója. Az ilyen típusú emlékek előhívása során érezhetjük úgy, mintha több érzékszervünkkel is átelnénk az emlékeket. Ez az egyedi emléktár határozza meg lényegében, hogy kik vagyunk. Illetve beszélhetünk még procedurális emlékezetéről, ahová a különféle készségeink tartoznak. Ezek segítségével tudjuk, mit, hová tegyünk.⁵

Témánkhoz kapcsolódóan megemlíthetjük még „a metaemlékezet fogalmát, amely az egyén saját emlékezetére vonatkozó tudása. Beletartozik saját memóriánk kapacitásának ismerete, valamint azoknak a stratégiáknak a megértése, amelyek javíthatják emlékezetünket. Illetve ide tartozik az a képességünk is, hogy figyeljük, mire emlékszünk pontosan, valamint emlékeink elemzése is.”⁶

A görög új hullám

A 2000-es évek elejétől sorra jelentek meg olyan görög játékfilmek, amelyek az idő elteltével egy új filmes irányzat körvonalazódását mutatták. A „görög újhullámnak” (*greek weird wave*) vagy újfilmnek, esetleg athéni iskolának nevezett, kiforrott mini-

3 Julia SHAW, *Emlékezeti illúziók. A téves emlékezés nyomában*, ford. VARGA Zsuzsanna, Budapest: Kossuth Kiadó, 2021.

4 *I.m.*

5 Daniel L. SCHACTER, *Emlékeink nyomában*, ford. DANKÓ Zoltán, Budapest: Háttér Kiadó, 1998.

6 Julia SHAW, *I.m.*, 39.

malista formanyelvvel bíró filmek legkisebb tematikai közös többszöröse valahol az idomított állatoknál és rosszul idomított emberekénél, a humán abszurdig menő redukciójánál ragadható meg.⁷ Christos Nikou, az *Almák* című film rendezője együtt dolgozott az új irányzat első alkotásaként jegyzett Yorgos Lanthimos *Kutyafog* (Kyodontas) című 2009-es filmjénél. További rendezők Yannis Economides, Babis Makridis. Tágabb filmművészeti kontextusban rokoníthatók ezen alkotók filmjei Buñuel szürrealizmusával, Fassbinder egymástól elidegenedett, falnak támaszkodó, maguk elé meredő alakjaival vagy Mihael Haneke naturalizmusával.

Az elmúlt évtized távlatából visszatekintve az említett görög filmek sajátos minimalista formanyelvükkel, színészi játékkal, képrögzítési technikájukkal olyan abszurd világokat jelenítenek meg, amelyek értelmezhetők időnként párhuzamos valóságként vagy disztópiaként, azonban 2022-ből szemlélve a legnyomasztóbb és legfélelmetesebb felismerésnek az tűnik, hogy ebből nagyon sok minden megvalósult vagy éppen megvalósulni látszik napjainkban a világban. Ami ezekben a filmekben – így az *Almák*ban is – groteszk tükörnek mutatkozik, az a jelen és a közeljövő esztétikai formában visszaverődő képe. A különbség a *Kutyafog* és az *Almák* között, hogy míg az előbbi politikai szatíráként is felfogható, addig az utóbbi az egyéni lét ironikus interpretációjának tűnik elsősorban, még ha mindkettőben közösek a napjaink társadalmának működési anomáliáira utaló összefüggések.

Almák (Mila)

Christos Nikou rendező 2020-ban bemutatott *Almák (Mila)* című filmjének főszereplője egy nevét vesztett, középkorú férfi (Aris), aki egyik nap lakásáról eltávozva egy busz végállomásán ébred, és kórházba szállítása után derül ki róla, hogy teljesen elveszítette az emlékezetét, és semmilyen személyes irat nincs nála, még a nevét sem tudja többé. Mivel mindez egy amnéziát okozó tömeges járvány idején történik, ezért a többiekkel együtt őt is egy erre szakosodott orvoscsoporthoz veszi kezelésre. Név híján a 14 842-es azonosítószámot kapja. A kezelést végző orvosnő szerint: „Az önazonossághoz emlékek kellene. De nincs még olyan beteg, aki visszanyerte volna emlékeit. Nagyon nehéz önazonosság nélkül élni. Egyetlen lehetőség új életet kezdeni, új személyazonossággal. Ebben segítünk mi. Ez a New Identity program.” Terápiájuk lényege új emlékek létrehozására épül, új közegben, mindezeket a páciensek napi utasítások alapján hozzák létre. Az egyik lehetséges probléma, hogy az új emlékek létrehozása viszont korábbi, kapcsolódó emlékek, emlékművek híján pusztán észlelésünk nyers adataira támaszkodik.

A film kezdetével adott járványvilágban egy disztópiikus és abszurd világba csöppenünk, amelynek fontos mozzanata, hogy a filmbeli történet ideje az 1980-as évek világát idézi. Nincs még számítógép, internet, mobiltelefon, helyettük analóg hang- és képrögzítő eszközök játszanak fontos szerepet, ugyanúgy, mint a korábban említett *Kutyafog* című filmben. A digitális kommunikációs eszközök megléte

7 PÁLÓS Máté, *Idomított kutyák*, Filmvilág, 2013/3., Online: https://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=11363 [Letöltés dátuma: 2023.12.16.]

alapjaiban máshogy alakítaná a filmben megjelenő alapproblémát, hiszen a digitális adatbázisokból vissza lehetne keresni az egyén elveszett múltjából valamit, vagy fragmentumokból lehetne generálni az elveszett vagy virtuális identitást. Az analógia a digitális korról mégis megvan, hiszen a filmben a kötelező önportrégyártás egyenképei napjaink közösségi oldalainak (Facebook, Twitter, Instagram) selfie-áradataira emlékeztetnek.⁸

A film képi világa, az operatóri munka is összhangban van a rendezői és színészi alkotásmóddal, hiszen a teleobjektívvel készített felvételek az emlékvesszett világ homályba vesző jellegére, míg a polaroid színvilágát és képarányát idéző technika a filmben újraépíteni kívánt emlékek instant fotón rögzített látványára, egyúttal múltékonyságára utalnak.

Az emlékezet elengedhetetlen az idő érzékeléséhez, ez a filmben az egyes napok bemutatásában jelenik meg, de emlékek hiányában nem tudni, pontosan mennyi idő is telik el a film során. Semmi jel nem utal arra, hogy az orvosi programra kidolgozott napi tevékenységek összeállnának egy új személyes emlékezetté, különösen úgy, hogy a szereplők számára is kiderül, mindannyiuknak ugyanazokat a hétköznapi cselekvéseket kell megtenniük. Ezt fotóval dokumentálják, de hiányzik ezekből a gyakorlatokból mindenfajta személyes kapcsolat, a személyközi vagy csoportos interakció, a tapasztalatok megbeszélése. A férfi és a női főszereplő is véletlenül találkozik egy mozi után.

Mindez egyáltalán nem tekinthető alkotói hibának, hiszen relevánsan illeszkedik abba a disztópikus világba, amely a „görög újhullám” alkotásait jellemzi, ahol érzelmileg kiüresedett, elidegendettségek, bábszerű alakok népesítik be a filmek világát.

A filmbeli történet kifejtésének nyomán felvetődik, hogy a női és férfi szereplő számára nemcsak az emlékeztetnek, de a felejtés erőfeszítéseinek is mintegy megkerülhetetlenül megvan a feminin és maszkulin kontextusa. A filmben nagy szerep jut a szimbolikus tárgyaknak és gesztusoknak, legfőképpen az almának, amelynek a férfi szereplő általi elfogyasztása mintegy az amnéziára törekvés vizuális reprezentációja, legalábbis a történet fordulópontjáig. Múlt hiányában a párbeszédnek is megritkulnak, szűkszavúak lesznek, és az éppen aktuális jelen minimál kontextusos, végtelenül rövid távú eseményeire vonatkoznak.

A narratíva hézagjai, a képi világ szűkössége egy olyanfajta közvetett reprezentációt eredményez, amely újra és újra emlékeztet bennünket a történetmondás, és ezen keresztül az egyéni identitás törékenységre.

A műben ez a jelleg ironikus összefüggésbe kerül, hiszen az önmagát és helyét nem leelő főhősről végig nem tudni, ténylegesen a közösséget sújtó amnéziajárvány áldozata lett, vagy csak menekülni akar múltja elől a felejtéssel. Ez utóbbi lehetőségre utaló nyomok, hogy a film során a hosszú távú memóriában (LTM) tárolt néhány emlék felnyílásával mintegy elárulja régi önmagát. Ilyen jelenet például, amikor a parkban amnéziás állapotban megismeri és nevével szólítja szomszédjának

8 FARKAS Boglárka Angéla, *Amnézia-pandémia*, Filmtett, 2020. szeptember 14. Online: <https://filmtett.ro/cikk/amnezia-pandemia-christos-nikou-mila-apples-kritika> [Letöltés dátuma: 2023.12.16.]

kutyáját (szemantikus emlékezet), egy másik esetben az autórádiót hallgatva maga is éneklő Brian Hyland *Sailed with a Kiss* című 1960-as évekbeli slágerének angol szövegét (epizodikus emlékezet), illetve a szórakozóhelyen a rock and roll zenére twistelni kezd, vagy amikor megjavítja az amnéziás nő fényképezőgépét (procedurális emlékezet). Ebben az összefüggésben vizsgálódva ironikusan ellentmondásossá válik amnéziás viselkedése, fásultsága, apatikus közönye is.

Mindenfajta emlék kialakulásának előfeltétele a figyelem. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a figyelem a ragasztó a valóság és az emlék között. Ha nem figyelünk környezetünk ingereire, akkor nem is emlékezhetünk rá. Az általunk elemzett filmben ez úgy érhető tetten, hogy a főszereplő férfi teljesen figyelmen kívül hagyja az őt körülvevő valóságot, ami meg is akadályozza abban, hogy bármilyen emlék kialakulhasson nála. Ez részéről védelmi reakcióként értelmezhető, hiszen így hiábavaló a törekvés az új személyiség kialakítására, valójában bele van ragadva az amnézia előtti életébe.

Az elemzett filmben találkozunk az *arousallal*, olyan felfokozott izgalmi állapottal, amelynek az emlékezettel kapcsolatos összefüggése azt jelenti, hogy általában jobban emlékszünk valamire, ha ugyanabban az állapotban vagyunk egy emlék felidézése során, mint amikor rögzült az adott emlék. Feltételezhetően a filmbeli világvjárvány idején férfi hősrünk, Aris problémája a poszttraumás stressz szindróma (PTSD), vagyis a megrázó, stresszt kiváltó, nehezen felejthető emlék, lelki élmény nyomán beálló állapot.⁹

108

Csak a történet végén derül ki, hogy a főszereplő egy szeretett nő (talán menyasszonya vagy felesége) elvesztése utáni gyász állapotban van, és valószínűleg ez a trauma okozta nála az emlékezet/önazonosság-vesztést. Aztán a film végén, egy idős férfi halálával szembesülve visszatér szerelme sírjához, és újrakezdi előző, elfeledettnek hitt vagy mutatott életét.¹⁰ Az alkotás zárása azonban visszamenőlegesen, a film egészére érvényesen fenntartja a kettős értelmezés lehetőségét, és megerősíti a Northrop Frye által vett értelemben¹¹ a történet egészének ironikus jellegét. A főszereplő vagy valóban amnéziába esett, és csak egy másik haláleset idézi fel ismét számára saját emlékeit hozzátartozója elvesztéséről, vagy végig szándékosan menekült az emlékei és a gyász elől, és csak a végén, a halál elkerülhetetlenségével újra szembesülve adja fel az amnéziás szerepét. Ezt bizonyosan a film egészének ismeretében sem tudjuk eldönteni. Mindez felvet egy tágabb összefüggést is, azt, hogy eldönthető-e egyáltalán az, hogy egy ember viselkedése, cselekvése egy

9 A pszichiátriai szakirodalomban találkozunk a pszichogén vagy funkcionális amnézia, illetve a porimánia megnevezéssel is. Ez a betegség a kutatások szerint a valóságban elég ritkán fordul elő (háború idején előfordulási aránya megnő), viszont kedvelt témája a filmművészetnek. Vö. Janet WALKER, *Katasztrófa, reprezentáció és az emlékezet hanyattatásai*, ford. LÉNÁRD-BELLA Dorina, Metropolis, 2018/1., 8–29. Online: <https://metropolis.org.hu/katasztrófa-reprezentacio-es-az-emlekezet-hanyattatasai-tooltip-2>[Letöltés dátuma: 2023.12.16.]

10 A pszichogén amnéziás állapotban lévő betegek általában könnyen elfeledkeznek a múltjuktól való elszakadásról, amíg fel nem merül egy olyan helyzet, amelyben kénytelenek azonosítani önmagukat, vagy számot kell adniuk korábbi életükről, élményeikről.

11 Northrop FRYE, *A kritika anatómiája*, ford. SZILI József, Budapest: Helikon Kiadó, 1997.

fiktív vagy valós én-állapotot fejez-e ki, egy fikciónak vagy az igazságnak a megnyilvánulása. Azonban az, hogy mindezt a művészi alkotás keretén belül tapasztalhatjuk meg, fikció és igazság viszonyának újragondolására is késztet. „Az igazság kereke és alapja ezért a fikció marad: az igazság fikcióból lesz, és fikcióvá válik, abba megy át. De ha az igazság végső soron fikció, akkor a fikció is végső soron igazság: ha a megnevezés eltávolítja, akkor a másról beszélés bekeríti a realitást.”¹²

A férfi hős számára a halállal való szembesülés tehát lehetővé teszi a régi énjéhez való visszatérés lehetőségét, akár tényleges, akár színlelt felejtés révén távollott is el tőle. Az viszont bizonyos, hogy az önmagához való visszatérés mások elvesztése árán valósulhat csak meg. A filmbeli történet kezdete előtt elveszített valakit, és elveszti egy új kapcsolat esélyét is az amnéziás kezelés alatt megismert nővel. Ez az újra megtalált én egy veszteséget – a szerette halálát – elszenvedett én, aki lényének egyik lényegi részét kénytelen nélkülözni további élete során, aminek következtében együtt kell élnie a másik pótolhatatlanságának érzésével. Mindezek miatt szembesül azzal az elkerülhetetlen feladattal, hogy jövőjét újra kell gondolnia szerette elvesztésének emlékét feldolgozva. A főhős mint túlélő a filmtörténet idején mondhatjuk, szabadságra megy a gyász magányos útkereséséből, de a film végén újra kell folytatnia, amit a kezdetén felfüggesztett. Ezt fel lehet fogni áldozathozatalnak is, amelynek során visszalép a gyász, a veszteség állapotába. Ebben az értelemben az *Almák* című film *melodramatikus* a Király Jenő által használt értelemben, hiszen a szereplő áldozatot hoz a mindennapi világban a személyes lét szintjén.

A traumák emlékei különlegesen a köztudat szerint. Egyrészt gyakran elfelejtjük vagy elfojtjuk az érzelmes eseményeket, másrészt ezek rémálmok, emlékbetörések formájában gyötörnek bennünket. Tényként állíthatjuk, hogy a traumatikus eseményekre a hétköznapi élményekhez viszonyítva másképp emlékezünk. Ennek hátterében az állhat, hogy a trauma magas arousal szintje felülírja az egyéb feldolgozási képességeinket. A traumatikus emlékezet töredezettségéről való elképzelés egészen Arisztotelészig visszavezethető.¹³

Az *Almák* című filmben több esetben tapasztalunk emlékbetöréseket: például Aris emlékszik, hogy az utcában ténylegesen hányas számú házban lakott, mielőtt az orvosai egy újabbá költöztették, emlékszik a szomszéd Milou kutya nevére, emlékszik az autóban hallgatott szám szövegére, a klubban a zene hallatán emlékszik a táncmozdulatokra. Mindeközben a film során Aris végig apatikusan viselkedik, nem mutat semmiféle érzelmet, meglepetést, a különböző helyzetekben egykedvűen lép fel.

Ahogy korábban utaltunk rá, a vizsgált filmben beszűkült a verbális kommunikáció, ami talán azzal magyarázható, hogy az átélt veszteséget szinte lehetetlen szavakba önteni, illetve szerepet játszhat az is, hogy a szóbeli megfogalmazással elveszíthetjük a tényleges élmény apró részleteit. A filmalkotásban látott orvosi terápia pusztán technológiai jellegű, a hangsúly a dokumentáción van, amit itt az instant fotó jelent, melyeket az elkészítés után egy albumba gyűjtenek a páciensek.

12 KIRÁLY Jenő, *A filmkultúra filozófiája és a filmalkotás szemiotikai esztétikája I/2.*, Budapest – Kaposvár: MTV-Kaposvári Egyetem, 2011, 167.

13 Julia SHAW, *I.m.*, 174.

Ez a fajta emlékgyártás arra a tévképzetre épül, hogy a fotók segítenek majd emlékezni az életre. Ugyanakkor mindez ellentmondásossá válik, mert a képi rögzítés feladatjellege miatt az élményfolyamjelleg elmarad. A fotó csak egy betegségfragmentum élménykontextus és a temporális lefutás nélkül.

Összefoglalás

Az eddigiek alapján a görög új hullám alkotásai, közöttük az *Almák* című film szemléletbeli rokonsága – amely maga után vonja az alkalmazott technikák, történetvezetés, színészi játék, tárgyi eszközök felhasználását is – az atmoszféra rokonságát is jelenti, melyet, ahogyan már fentebb jeleztük, párhuzamos valóságként, illetve disztópiaként, mai világunk abszurd, groteszk tükréként jellemezhetünk. Azonban a nyomasztó ismerősség abból is fakadhat, amit Northrop Frye elméletében a művészet archetipikus alakzatai testesítenek meg, amelyek afféle preformáló jelentésnyalábokba rendezik a művészeti alkotásokat. Így lehetséges a különféle mozgalmak, irányzatok felismerése, hiszen mögöttük azonos vagy hasonló archetipikus minták szervezik a jelentést. Mondhatjuk, hogy a valóságtapasztalattal való hasonlóság érzete is ebből fakadhat: az archetipikus elemek a tapasztalat minden formájában megjelenhetnek, és ez összeköti a művészi élményt a valóságélménnyel, hiszen közös bennük, hogy az archetipikust alapvetően esztétikailag tapasztalhatjuk meg. Frye alkotásában az irodalmat hozza példának, de koncepciója jól működik a közben eltelt évtizedek filmművészetére is. Ebben az összefüggésben az archetipikus jelentés elmélete három részből áll: az apokaliptikus, a démonikus és az analogikus. Az első az apokaliptikus képiség, amely az emberi vágy által igényelt idill különféle alakzatait foglalja magába az Édenkerttől a civilizáció által kialakított formákig. Mindenütt jelenlévő képzele többek között a harmónia, az azonosság, az egység és az állandó metamorfózis. A görög újhullám filmjeiben ennek ellentéte van jelen, az úgynevezett démonikus képiség világa, amelyet a vágy teljességgel elhárít, tehát a lidércnyomás, a rabság, a kín és a zavar világa ez. A létezés poklának eme megidézése változatainak központi témája a paródia. A görög filmekben, így az *Almák*ban is visszatérő ironikus jelleg abból is fakad, hogy a szabadság a szereplők számára elérhetetlen vagy számukra kiismerhetetlen erők által birtokolt, illetve önkényesen kisajátított, akik öncélként kényszerítik ki az engedelmességet. Ez a szituáció lehetővé teszi az emberi esendőség és kiszolgáltatottság számtalan változatának bemutatását, de a humánus elvesztését, az emberi létezés belső és társadalmi kiüresedésének ábrázolását is. A démonikus emberi világ a társadalom, amely lefokozza az egyént, akarátát a kötelességével állítja kontrasztba. A harmónia és metamorfózis helyett ezekben a filmekben visszatérő képi elem a megcsonkítás, a kínzás testi (mint a *Kutyafog* című filmben) vagy lelki értelemben (*Almák*) vagy a vérfertőzés motívuma (*Kutyafog*). Ezekben az alkotásokban az idő önmagába visszafordul, nem telik, mint ahogy a tér is zárt, kiúttalan, börtön és labirintusszerű formában jelenik meg.

Irodalom

- BARTLETT, Frederic C., *Az emlékezés*, ford. PLÉH Csaba, Budapest: Gondolat, 1985.
- FARKAS Boglárka Angéla, *Amnézia pandémia*, Filmtett, 2020. szeptember 14. Online: <https://filmtett.ro/cikk/amnezia-pandemia-christos-nikou-mila-apples-kritika> [Letöltés dátuma: 2023.12.16.]
- FRYE, Northrop, *A kritika anatómiája*, ford. SZILI József, Budapest: Helikon Kiadó, 1997.
- HALBWACHS, Maurice, *On Collective Memory*, Chicago: L.A. Coser CUP, 1992.
- KIRÁLY Jenő, *A filmkultúra filozófiája és a filmalkotás szemiotikai esztétikája 1/2.*, Budapest – Kaposvár: MTV-Kaposvári Egyetem, 2011.
- SHAW, Julia, *Emlékezeti illúziók. A téves emlékezés nyomában*, ford. VARGA Zsuzsanna, Budapest: Kossuth Kiadó, 2021.
- SCHACTER, Daniel L., *Emlékeink nyomában*, ford. DANKÓ Zoltán, Budapest: Háttér Kiadó, 1998.
- PÁLOS Máté, *Idomított kutyák*, Filmvilág, 2013/3., 22–25. Online: https://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=11363 [Letöltés dátuma: 2023.12.16.]
- WALKER, Janet, *Katasztrófa, reprezentáció és az emlékezet hányattatásai*, ford. LÉNÁRD-BELLA Dorina, Metropolis, 2018/1., 8–29. Online: <https://metropolis.org.hu/katasztrofa-reprezentacio-es-az-emlekezet-hanyattatasai-tooltip-2> [Letöltés dátuma: 2023.12.16.]

Visual representations of forgetting in Christos Nikou's film: Apples (2020)

Abstract: In my writing, I try to interpret the 2020 Greek feature film entitled Apples (Mila). The common feature of the characters appearing in it is that they try to escape from their traumatic past by forgetting it. In their case, it is not some gradual struggle, but a sudden plunge into complete amnesia. This condition appears at the beginning of the story as an epidemic that strikes women and men, typically in their forties, who become its suffering victims. Through the fate of the male and female protagonists, we see how therapists try to endow them with a new identity, giving the same instructions on how to build it.

Keywords: trauma, forgetting, memories, individual identity, archetypal elements

Dr. Molnár Csilla

Soproni Egyetem BPK,
Társadalom- Szociális és Kommunikációtudományok Intézet
9400 Sopron, Ferenczy u. 5.
e-mail: molnarczilla@hotmail.com