

Virginás Andrea

Sapientia Egyetem, Kolozsvár

Kortárs kelet-európai nő-képek: irodalmi és filmes példák¹

Kutatásom a kortárs Erdélyhez/Romániához, és következésképp Kelet-Európához (is) kötődő irodalmi és filmes munkákat kezel alapanyagként. Célkitűzése ezen alkotások értelmezése a nemzeti, tudattalan allegória, valamint a trauma kultúrája fogalmak által meghatározott szempontrendszer szerint. Kulcsszavakként a transznacionális, valamint a multimedialis emléhetőek, módszertanom pedig interdiszciplináris, mivel az irodalmi és filmes narratológia, az ikonográfia, a trauma-reprezentáció és a verbális, valamint mozgóképes allegória elméleti megközelítéseit használja, karöltve a nőiség reprezentációjának a vizsgálatával.²

A női alkotók és a „női(es)”-ként jellemezhető tematikák komoly láthatóságra és elismertségre tettek szert az elmúlt évek magyar nyelvű kultúrájában. Ez a tényállás továbbgondolhatóvá teszi a „női(ség)” kérdéskörét a kortárs „erdélyi magyar” irodalmi és filmes fikció területére transzponálva is. A társadalmi nemek elméletéből ihletődött irodalom- és kultúraértelmezés egyik alap gondolata szerint a női alak gyakorta szól(hat) másról is, mint a női identitás reprezentációjáról, azaz (akár) trópusként, allegóriaként is értelmezhető. Amennyiben az allegória és a trauma-feldolgozás elméleteinek fényében próbáljuk vizsgálni a testileg és/vagy lelkileg roncsolt irodalmi és filmes hősnők „értelmét”, érdekes összefüggésekre bukkanhatunk arra vonatkozóan, hogy a kisebbségi identitás-építés „traumája” mi módon köszön vissza e női sorsok és alakok tragédiáján keresztül. Ebben a kontextusban a kisebbségi (erdélyi) magyar identitás képezte a kiindulópontot, de a következtetések kivetíthetőnek tűnnek a kelet-európai régió egyéb,

¹ A tanulmány megírását az MTA Domus Hungarica 2012-2013-as szülőföldi ösztöndíj-támogatása tette lehetővé.

² A tanulmány gondolatmeneteinek részei más szövegekben is olvashatóak: Virginás 2008 (az irodalmi elemzések legelső, rövid változata); Virginás 2011 (az irodalmi elemzések bővített változata), Virginás (2013) (a filmelemzések legelső változata), Virginás 2014 (az allegória- és trauma-elméletek női alakokra és filmekre való, kibővített alkalmazása).

kisebbségiként dekódolható nemzeti és csoport-identitásaira is. Célkitűzésem szerint tehát nem csak a kortárs erdélyi irodalmi és filmes reprezentációk testképének az elemzésében vagyok érdekelt, sokkal inkább a trópusként, meta-jelként értett női test allegorikus értelmezhetőségét vizsgálom.

Allegória: Egyén és közösség

Bókay Antal szerint (aki Northrop Frye *A kritika anatómiája* és Paul de Man *A temporalitás retorikája* című munkái nyomán fogalmaz), az allegória egyik legfontosabb vonása az, hogy „két meglehetősen eltérő jelenség[et épít] egyetlen szemantikai rendszerbe, mégis különart[va]” ezeket. (Bókay 1997, 414). Továbbá, az is lényeges, hogy „az allegória szekvenciális és narratív, narrációjának témája azonban nem szükségszerűen temporális” (Bókay 414). A diszjunktív jelleg, a párhuzamos utalási tartományok, a szekvenciális narratív szerkezet érvényesítése, s ugyanakkor az absztrakt eszmeiség létrehozása egyaránt működésben lévő jellemzőkként idézhetőek meg, amennyiben útra induló, (önmagukat) kereső, traumáikkal szembesülő, azzal küszködő nők történeteit a régiós, vagy közösségi trauma feldolgozásának sztorijaiként értjük (azaz allegorizáljuk őket).

Egy másik elgondolás, amely jelen elemzés esetében használható avégett, hogy a problematikus „teljesített” női történeteket, valamint a mozgóképes női trauma-megjelenítéseket allegorikus jelekként a kelet-európai régió (kisebbségi) közösségeire vonatkoztassuk, az Fredric Jameson „nemzeti allegóriája” (national allegory). 1986-os tanulmányában, amely a „Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism” címet viseli, Fredric Jameson hozzárendeli a „harmadik világbeli irodalom” képződményét — ez alapvetően a „városi nyugati kánonokhoz képest periférikus” irodalmat jelöli, és Jameson olyan példákban mutat rá, mint a Kínából és Szenegálból származó prózai művek, amelyeket ő maga is értelmez tanulmányában — egy olyan esszenciálisan allegorikus impulzushoz, amely egyaránt megnyilvánul az alkotók, de az első- és a harmadik világbeli befogadók tevékenységében is. Jameson egy történetileg és elméletileg egyaránt komplex háttérrel vázol fel az allegóriára vonatkozó specifikus elképzelése mögé, amelyet itt nem ismertetek részleteiben, ám a „nemzeti allegóriára” vonatkozó szöveghelyet szó szerint idézem:

A harmadik világbeli szövegek, még azok is, amelyek látszólag privátak és egy megfelelően alkalmazott libidinális dinamikával vannak felvértezve, szükségszerűen kivetítenek egy politikai dimenziót a nemzeti allegória

formájában: *a privát egyéni sors története mindig a publikus harmadik világbeli kultúra és társadalom harcra kész helyzetének az allegóriája.* (Jameson 1986, 69)³

Az allegória akként mutatkozik itt meg, mint ami lehetővé teszi és megkönnyíti azt, hogy a személyest és a privát (szférát) a politikaira és a publikusra alkalmazzuk, és ehhez hasonló mintázatot, mozgást vélek én is hozzárendelhetőnek a következő alfejezetben bemutatott, nőiségükben problematizált, (erdélyi) magyar irodalmi hősnőkhöz mint jelekhez, valamint a harmadik alfejezet audiovizuális tömbjeihez, amelyek olyan kelet-európai nőket mutatnak be, akik visszatérnek testi traumáik színhelyére, olyan filmekben, amelyek Kelet-Európában készültek, és Kelet-Európáról (is) szólnak. Ezeket az erőteljesen személyes, privát női tapasztalatokat konzisztens módon mutatják be úgy az irodalom, mind a mozgókép médiumán keresztül – amint azt az elemzések remélhetőleg alátámasztják – ez előhívja az allegorikus értelmezés lehetőségét.

Egy ilyesfajta javaslat lehetősége még nyilvánvalóbbá válhat, amennyiben számot vetünk azokkal a kritikai megjegyzésekkel, amelyek Jameson eredeti „nemzeti allegória”- elképzelését érték. Aijaz Ahmad például amellettt érvelt, hogy a „nemzet” fogalma helyett – ezt Jameson arra az entitásra értette, amelyet a(z) általa elemzett) prózai munkákban reprezentált egyéni sorsok allegorizálnak – inkább a „kollektivitás, közösség” fogalmát kellene használni. Ahmad a következőképpen fogalmaz:

Hogyha a nemzet fogalmát behelyettesítjük azzal a nagyobb, kevésbé restriktív eszmével, ami a kollektivitás (közösség), továbbá az allegorizáció folyamatára nem nemzetieskedő terminusokban gondolunk, hanem egész egyszerűen a privát és a publikus, a személyes és a közösségi közötti kapcsolatként, akkor annak a belátása is lehetővé válik, hogy az allegorizáció semmiképp nem az úgynevezett harmadik világ specifikuma.

(Ahmad 15)⁴

³“Third-world texts, even those which are seemingly private and invested with a properly libidinal dynamic necessarily project a political dimension in the form of national allegory: *the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society.* Need I add that it is precisely this very different ratio of the political to the personal which makes such texts alien to us at first approach, and consequently, resistant to our conventional western habits of reading?” (Jameson 1986, 69 — *a szerző saját fordítása.*)

⁴ “If we replace the idea of the nation with that larger, less restricting idea of collectivity, and if we start thinking of the process of allegorisation not in nationalistic terms but simply as a relation between private and public, personal and communal, then it also becomes possible to see that allegorisation is by no means specific to the so-called third world. [While Jameson overstates the presence of ‘us’ the ‘national allegory,’ in the narratives of the third world, he

Én is egyetérték Ahmad azon javaslatával, hogy „az allegorizáció folyamatát” egy, „a privát és a publikus, a személyes és a közösségi közti kapcsolatként” fogjuk fel, hozzátéve azt is, hogy földrajzi régiótól függően ez lehet nyilvánvalóbb, avagy kevésbé nyilvánvaló kapcsolat. Mindezek fényében az allegóriát egy olyan trópusként gondolhatjuk el, amely az egyént a közösséghez (kollektivitáshoz) köti a kulturális reprezentációk szintjén és szférájában, s ennek a trópusnak a működését mutatja be Jameson a meggyőző szövegolvasataiban, míg az elgondolásnak egy lehetséges mozgóképre alkalmazása a jelen szöveg egyik célkitűzéseként azonosítható be. Továbbá, az Ahmad által sugallt kiegészítés a harmadik világbeli irodalmi kultúrában tetten érhető, mindenütt jelenlévő allegorikus impulzus tekintetében igen fontos a saját argumentációm szempontjából is, hisz azok a kelet-európai közösségek és tapasztalataik, amelyeket a prózai munkákban és filmekben megjelenő, traumatizált nők allegorizálnak (allegorizálhatnak?), igen különböző szempontok alapján definiálódtak, történelmi érától függően. Nemzetek, etnikai csoportok, társadalmi osztályok, ízléscsoportok egyaránt traumatikus élményeknek voltak kitéve a két világháború, a kommunizmus, majd a posztkommunizmus által meghatározott erőterben. Továbbá, ha Jamesonhoz hasonlóan a nemzeteket neveznénk meg az allegóriák „tartalmaként” (ahol is az irodalomban/filmben ábrázolt nők és testi traumáik az allegória formája, hordozója lehetnének értelmezésében), és nem vennénk át az Ahmad javasolta „közösségeket”, aligha érvelhetnék meggyőzően a példáim alapján, amelyek Jameson értelmében az első és/vagy a második (a szocialista) világhoz tartoznak (attól függően, hogy a posztkommunista régiót és érárt miként fogjuk fel).

Ezen a ponton kell visszautalnunk arra a különbségtételre, ami a „tudatos” és a „tudattalan” allegória párosát hozza létre, és a jelen esetben vizsgált példánál, véleményem szerint, az utóbbiról beszélhetünk. A „tudattalan allegória” leírását Ismail Xavier összefoglaló tanulmányában olvashatjuk, és ez a terminus/jelenség magyarázatul kínálkozik arra a furcsa egybeesésre, amit a különböző irodalmi és filmes kontextusokban konzisztensen ábrázolt, elbukott női identitás-performanciák és női traumák jelenthetnek, adva lévén, hogy a szerzői és rendezői intenciók ebben a vonatkozásban explicitnek nem nevezhetőek. Xavier szerint

Úgy az Első, mind a Harmadik Világbeli filmekben különböző verzióit láthattuk annak, amit „tudatos allegóriának” nevezhetünk – amikor is a nemzeti tapasztalatra tett utalást egy szándékos kódoló folyamat eredményezi. Azonban a filmtörténetben a nemzeti allegóriák jelenléte

also, in the same sweep, understates the presence of analogous impulses in US cultural ensembles.]” (Ahmad 15 — *a szerző saját fordítása*).

túlmege a nyíltan, szándékosan kódolt példákon (...). Ugyanis a szándékos allegóriák mellett ott találjuk a „tudattalan allegóriákat”, amely esetekben egy „kompetens olvasó” közbelépése elengedhetetlen. Ahhoz, hogy egy szövegben felismerjük az allegorikus dimenziót, szükséges annak a képessége, hogy felfogjuk a homológiákat (hasonlóságokat), a nemzeti allegóriák pedig azt követelik meg, hogy a privát életeket a publikus sorsok képviselőiként értsük meg. (Xavier 335)⁵

A maguk során Neil Larsen és Neil Lazarus egy további fontos pontosítást tesznek meg, amikor a Jameson allegória-fogalmát azzal kötik össze, amit ők „a ‘periférikus’ modernitások narratív formái”-nak neveznek. (Lazarus 58).⁶ A „periférikus modernitások” terminust könnyedén alkalmazhatnánk a 2000-es évek Kelet-Európájára is, amennyiben gazdasági-kulturális szempontból összehasonlítjuk a világ egyéb régióival. Larsen és Lazarus arról is beszélnek, hogy ezekben a kontextusokban gyakran előfordulnak a mindössze „absztrakt lehetőségként létező nemzetek.” Erről a kifejezésről pedig olyan konkrét kelet-európai közösségek, csoportok, kollektivitások juthatnak eszünkbe, mint a romák, a különböző magyar kisebbségi csoportok Romániában, Szerbiában, Szlovákiában, Ukrajnában, avagy a kelet-európai régióban élő zsidók. Hozzávéve a „nem absztrakt lehetőségként létező” nemzeti közösségeket is, egy olyan multietnikus kavalkádhoz jutunk el, amely részben felelős azért az egzotikumért, amit Kelet-Európának tulajdonítunk, főképp más – homogénebb, kevésbé traumatizált múltú – régiókkal összehasonlítva. Ugyanakkor pedig ezek a létező, és mégis „absztrakt lehetőségként” elgondolható csoportok, közösségek láttathatóak azon „tudattalan allegorizáló folyamatok” eredőiként, amelyet ezen szöveg argumentációjában kelet-európai, avagy Kelet-

⁵ “Both First- and Third-World films have offered us different versions of the so-called ‘overt allegory’ – when the reference to national experience results from an intentional process of encoding. Moreover, the presence of national allegories in film history goes beyond the examples of overt and intentional encoding (...). Alongside intentional allegories there are also “unconscious” allegories, where the intervention of a “competent reader” is indispensable. Recognizing an allegorical dimension in a text requires the ability to perceive homologies, and national allegories require the understanding of private lives as representative of public destinies.” (Xavier 335 — *a szerző saját fordítása.*)

⁶ “The potential for error’, as Neil Larsen has written, ‘lies in the *a priori* reduction of every individual instance of “third world literature” to . . . national allegory. But it seems to me correct to regard this allegorizing process as a *structural tendency* in the narrative forms of “peripheral” modernities – a tendency that may, in many instances, never amount to *more* than an abstract possibility. If it can be allowed that the third world nation itself exists, on one plane at least, only as an abstract possibility . . . then it follows that attempts to represent this nation, to portray it in a narrative or symbolic medium, will reflect this abstraction within the formal elements of the medium itself. (2001, p. 19)’ (Lazarus 58 — *a szerző saját fordítása.*)

Európában és Kelet-Európáról író, forgató szerzőknek és rendezőknek tulajdonítok.

Bizonyos típusú irodalmi és filmes női alakok allegorikus olvashatóságát alapoztam meg a fentiekben, összekapcsolva ezeket a „jeleket” a rosszul működő, netán traumatizált csoportok, közösségek kelet-európai jelenségeivel. Következésképp az alábbi elemzésekkel azt kívánom bizonyítani, hogy a női hősnő nem csak egy leíró kategória. Az említett prózai szövegekben és filmekben, véleményem szerint, a női főalakokat olyan jelekként is elgondolhatjuk, amelyek a működésképtelen kis és nagyközösségekre utalnak, azokat jelölik, azáltal, hogy a testüket és a kinézetüket – a női voltukat – nem uralják, sőt harcban állnak vele, és ennek betudható, tipikusan női traumákat (ez esetben nemi erőszakot, abortuszt) kénytelenek elszenvedni.

Irodalom: női alakok, hiányosságokkal

A (poszt)kommunista, perifériára szorult avagy kerülő (kis)város mint – valójában akadályként tornyosuló – cselekvési és élettér valahány elemzett szöveg esetében⁷ meghatározó kontextus. Itt a kicsinyesség, a kimondatlanul is érvényes és korlátozó társadalmi normák (lett légyen szó viselkedésről, öltözködésről, avagy a megfelelő nyelv használatáról) írják körül a szabadság lehetőségeit, határozzák meg az atmoszféra árnyalatait. Amikor P. Lujza színésznő, Király Kinga regényének hősnője, állásért folyamodik az egyik budapesti utazási irodánál, így gondolkodik:

Ne kelljen belehalni, hozzáfonyadni ehhez a városkához, ehhez a minimumhoz, mert miközben estéről estére, ahogyan kívánják, mit kívánják, elvárják az ott lakó nénik és bácsik, én elég tehetségesen meghalok, lassan, mert ez is a kisváros törvénye, hozzá is fonyadok a minimumhoz.

(Király 51)

Ugyanígy, Kozma Mária Klára nevű főhősnője a *Márványkáosz* című regényben egyértelműen a (sejtetten romániai) diktatúra ateista, materialista és alközösségi ideológiájának az áldozata, és ez a kisváros fojtogató életterében testesül meg.

Ugyanakkor Király Kinga Lujzája nem háríthat kizárólag erre a társadalmi közös tapasztalatra, az ő esetében a (poszt)kommunista kisvárosi

⁷ Kozma Mária, Selyem Zsuzsa, Király Kinga Júlia, Józsa Márta, Ugron Zsolna avagy Darabos Enikő az elmúlt évtizedekben publikált munkái. Ezek cím szerint: *Márványkáosz, 9 kiló, P. Lujza: útvesztő alig eltévedt kislányoknak, Amíg a nagymami megkerül, Úrilányok Erdélyben, Hajrá, Jolánka!*

ingerszegénység mellett a családi és szülői nem koherens magatartás-mintázatok tompítják le és el a funkcióképes nőiség lehetőségét:

Ma, először életemben, meghánytattam magam... Amiket egymásról mondunk! Amiket egymásról mondanak egy családban! S a szavak mögött az érzések állandósulása, s mindennek ellenére, ahogyan siklunk ide-oda, egyiktől a másikig, ma itt, holnap ott van az igazság... Furcsán kígyózott a végösszeomlás felé ez a családtörténet. (Király 48)

Józsa Márta narrátora az *Amíg a nagymami megkerül* című prózafűzérben a felnőtt retrospektív és az eseményekkel szimultán működő gyermeki perspektívát ötvözi groteszk egyveleggé, s sűríti egy mondatba a „végösszeomlás felé kígyózó családtörténetet”, emígyen: „Én egy olyan agyonvert édesapának az árvája vagyok, akinek nyomtalanul tűnt el az anyja. Az én nagymamim (...)” (Józsa 92).

Azok történelmi-gazdasági-társadalmi megrázkódtatások, amelyeket a kelet-európai régió vonatkozásában kommunizmusként és posztkommunizmusként rövidítünk, ott kísértenek ezen fiktív női hangok és karakterek mondataiban, s még talán a legexplicitebb megfogalmazásban Ugron Zsolna *Úrilányok*ében részesülnek. Az egykori erdélyi mágnáscsaládokat megidéző anekdoták egyike így szól: „Ilona néni mindig mosolygott, és néha elmondta, ha kérdezték előző életéről, hogy úrinő este hat előtt nem visel briliánst. Kivéve a jeggyűrűjét. Hamisat meg semmikor sem” (Ugron 62). A (kisvárosi) periférikus életmód, a történelmi változások és veszteségek egyaránt a női lét külsőségeinek, illetve a női test sajátosságainak a vonatkozásában jutnak itt is kifejezésre.

Milyen viszonyban vannak ezek a kortárs romániai magyar regényhősnők a testükkel, s következésképp milyen képet rajzolnak ki a testiségről? E szövegekben számos olyan „működésképtelen” női hősnőt, narrátort találunk, akik felszíni jegyek (öltözködés, smink, publikus megjelenés) tekintetében vallanak kudarcot, továbbá testük nem működik az elvárt standardoknak megfelelően, s ilyen értelemben kisebb-nagyobb traumák elszenvedőiként tekinthetünk rájuk. Ezek az érzékelt és érzékeltetett hiányosságok tulajdonképp függetlenek attól, hogy gyermeki, avagy érett felnőtt perspektívában, netán a kettő keverékében örökítik meg őket. A kislány „hangszíne”, szólama tűnik például erősebbnek Darabos Enikő *A hűk* című írásának ezen megjegyzésében: „A többi lánynak nőies cuccokat vásárolnak, nekem meg jó az, ami megmaradt. Trottyos vagyok és trampli, nekik meg direkt arra való játszóruhájuk van” (Darabos 13). A tramplióság itt felszíni vonásnak tűnik, amely a szülői gondatlanság egyik függvénye talán, ám egy olyasfajta pszichikai fenyegettség-érzés társul hozzá, amely egy tartósan traumatizált női pszichét sejtet, a narráció felnőtt szólamának vonatkozásában

is: „Én félek. Úgy félek, mint egy állat. Belül, halkán, nyüszítve. Nyáladzanék is, ha nem szégyellném” (Darabos 7).

Az öltözet és a kinézet hiányosságai felől artikulálódik az alkalmatlanság érzése Ugron Zsolna egyszerű, lineáris kronológiát használó lány- és fejlődésregényében is, itt viszont már a nagyon is magabiztos hódítóként felvezetett, felnőtt hősnőről van szó. S bár az Ugron-szövegben használt nyelvezet és az írástechnika feltehetőleg nem alkalmas a psziché tartósan traumatizált állapotát oly módon megjeleníteni, mint Darabos Enikőnél láttuk, a divatos nagyvárosi nő (a hősnő számára biztonságos) szterotípiájának a sérülését biztosra vehetjük ez esetben is:

– Aha, hát sajnos nem. Nincs hely az autómban. A kutyám nem szereti a társaságot – mérte végig flegmán a német lány. Ha nem mondta volna ezt, Anna akkor is jelentéktelennek és tramplinak érezte volna magát. A német lány és Kicsiéva mellett hirtelen úgy tűnt, hogy túl sok rajta a smink, túl divatos a bőrkabátja, és túl kék a kesztyűje. Feszengett. Kereste a szokásos magabiztosságát, de nem találta. (Ugron 82-3)

Az alkalmatlanság érzése elsősre és felszínileg sem csak az öltözethez, a megjelenéshez kötődik Józsa Márta már említett, Martichen-nek becézett narrátora esetében, hanem a hús-vér test fogyatékoságaival függ össze. Olyan anyagi állandók ezek, amelyek tartósan rögzülnek az elmesélt, és a szemünk láttára (bár nem feltétlenül lineárisan) kialakuló női identitásban: „Nekem mindig kilencesem volt rajz-ének-tornából, amit itt (a könyv írásának és nem élésének helyén) kézségtárgyaknak hívnak, de ott nem volt ismeretes ez a szó, talán mert botfűlű, fakezű és botlábú vagyok. Kézségtelen, következésképp. Fából van bennem minden, mint Pinokkióban, nem hiába az volt az első könyv, amit olvastam” (Józsa 75). A test korlátozottságának érzését növeli a látás akadályoztatása is: „A régi szemüveg nagyon nyomja a fülem, állandóan kisebesedik tőle az orrom, ráadásul, mint imént mondtam, lehetőleg árnyaltan, nem is látok rendesen, különösen így szürkületkor.” (Józsa 43-4). Az ily módon hiányaiban megrajzolt női test egy korlátaiban is felvállalt nőiséget mutat majd fel a narráció megfelelő pontján, a következőképpen: „Annyira azért vagyok én nő, hogy súlyos, de kielégítő legyek” (Józsa 99).

A test nem érzékszervi és kézség-korlátai, hanem a női szépséggel szemben támasztott kortárs ideálok felől mutatkozik hiányosnak Király Kinga Lujza nevű főhősnője:

(...) a legyeket gyorsan elhessegette, s nézegette az ablak üvegében magát. A seggét. Apjára gondolt, erről a puttonyos seggéről mindig az apja jutott eszébe, egyszer az egyik barátja meg is jegyezte, hogy ti mind egyformán jártok, az egész család, olyan jó törzsi seggetek van, hogy elfér egy majomkölyök rajta, mi tagadás, gyűlölte ezt a feneket, s szívesen elcserélte

volna bármilyenre, csak ne kéne minden vitrinben, tükörben és minden tekintetben, ha megfordítja a fejét, ezt a jó törzsi ülepet vizionálni.

(Király 12)

A *P. Lujza* is, talán a többi említett és vizsgált szövegnél sokkal kitüntetettebb mértékben, egy női szubjektum ki (nem) alakulásának avagy inkább egy deficitális női szubjektum bukducsolásának a története (is), s erre bizonyosságul szolgálhatnak a fenti idézetek is. A bukducsolást ugyanakkor az *Úrilányok Erdélyben* című szöveg esetében szó szerint kell érteni: az író nő életútjára és magánéletére sokban hasonlító Anna nevű főhősnő túl hangos, és gyakran ügyetlennek is bizonyul olyan helyzetekben, amikor (örökölt arisztokrata társadalmi osztályához illően) meg kellene őriznie hidegvérét és tiszteletreméltóságát. A vágyott férfival való korai találkozások egyike is akként konstruálódik meg, mint ami Anna sikkes és hódító nőként való működését kérdőjelezi meg:

A fiú elkerekedett szemmel bámult, nem értette, miért zuhant rá. Nem tudta, hogy szokás szerint csak szerencsétlenkedik. Anna zavarban volt, hebegve magyarázkodott: a fenyőfa, a gyökere, elég hülye helyen van... amitől aztán a helyzet csak rosszabb lett, a fiú is zavarba jött a lány buta magyarázkodásától.

(Ugron 121)

A testiség kérdésében – ami pedig sarkallatos pontja bármilyen identitásnak, a test lévén az a felület, amelyre az identitás(ok) markerei a leglátványosabban ráíródnak – az egyik legvégletesebb, és mégis, a többi vizsgált regény vonatkozásában is releváns választ Selyem Zsuzsa narrációs szövegének egyike adja meg: „A test nem tud megszabadulni a bűntől, csak az emberi értelem tud megtisztulni azáltal, hogy lemond a testről.” Ezt a tervet viszi véghez önnön életében az „irracionális” szerelmi kalandról önként lemondó regényhősnő Anja, aki számára a „bűnt” a vallásos-metafizikai kontextus rajzolja ki. A múlt és a történelem „bűneit” más módon „böjtöli ki” Klára a *Márványkéások*-ban: magányosan él, testének funkcionális figyelmet tulajdonítva mindössze. P. Lujza a „kigyózó családtörténet” terhét veszi magára akkor, amikor a „torz énkép” fogságában túlsúllyal, majd kóros soványsággal reagál a feldolgozhatatlan s tulajdonképpen (ezért?) kimondhatatlan bűnökre.

Nem, nem tehet mást, mint hogy aláveti magát a család óhajának. Orvoshoz megy, s elnövi szépen, mint gyerekkorában az örökölt nyugati cipőket, ezt a csúnya bajt. Leköti a kezét, ha befejezte az ebédet, beköti a szemét, hogy ne lássa magát a tükörben, csupa kedélyességgel fog csevegni mindenről, és soha nem nézi meg többet az ételek kalóriaértékét.

(Király 129)

Elmondhatjuk tehát, hogy a testük és a kinézetük vonatkozásában nem tökéletesen teljesítő főhősnők pszichéjük, női identitásuk tekintetében is hiányokkal jellemezhetőek. Anna például, az *Úrilányok*ban, nem rendelkezik a közhelyesen nőkhöz társított intimitásra való képességgel:

(...) pedig Annával nem volt mindig kacagás az élet. Nyitott volt és közvetlen, de a felszín alatt nem sokkal ott volt egy átléphetetlen határ. Rengeteg ismerőse volt, de barátja mindig csak egy-kettő, és ők is csak ideig-óráig. Nem bírta elviselni a közelséget huzamosabb ideig. (Ugron 54-5)

A nőiséghez való viszonya a Selyem Zsuzsa-regény hősnőjének is ellenmondásos, és minduntalan konfliktusokhoz vezet a körülötte lévőkkel való kapcsolataiban. Dani, fiatal szerelmese, azt mondja Anjáról: „az a nő egyszerre ügyetlen és szenvedélyes” (Selyem 24), Tamás, Anja férje pedig azt állítja, félig-meddig vicesen, nagyobbrészt gúnyosan Anjáról a baráti társaságban, hogy „Anja tulajdonképpen nem nő, és ezen mindenki nevet” (Selyem 42). Anja első budapesti, Daninál tett látogatására ismételten egy külső nézőpontú (és korlátozott tudású) narrátortól, ez esetben egy kissé butácska, frivol és szeleburdi gondolkodásútól kapunk rálátást, aki „talán fivérként és nővérként” határozza meg a közösen zuhanyzó, ám egymást meg nem érintő Anját és Danit, akiknek legmerészebb (és a narrátor által is érzékelt) gesztusa az, hogy megsimogatják egymás haját. Ez a kamaszos, szűzies tartózkodás azt látszik sugallni, hogy a két regényhős számára a szexualitásnak nincs, nem lehet tétje.

A megrajzolt és életre keltett fő női alakok szinte per definitionem nem képesek (vagy talán nem is akarnak) a női voltukkal azonosulni, a szövegek persze más-más okokkal, motivációkkal szolgálnak e kudarcok okául. A Király-szöveg például már-már kamaszosnak minősíthető „szabadságvágygal” motiválja Lujza partner-váltogatásait, a hallgatólagosan elfogadott normáktól való elrugaszzkodását:

Úgy összeborultak a fejében a gondolatok, hogy megfogadta, ahogyan már régen ezt is egyszer, még kislánykorában, hogy soha nem megy férjhez, s nem szül majd gyerekeket, nem dacból, nem is számításból, hanem mert hátha többet hoz így az élet, nem, csak ilyen keveset ne hozzon, mint amit egy ideje itthon látott. (Király 61)

A végeredmény – a funkcionális családjának hiánya – azonosnak is nevezhető a *Márványkáosz* és a *P. Lujza* (de a *9. kiló*-t is ide sorolhatnánk) tekintetében: ezek a nők nem azért buknak el és élnek meg tragikusnak minősíthető tapasztalatokat, mert képzettségük, szakmájuk avagy gondolkodásuk, érvelésük kisiklik, hanem azért, mert nem tudják beteljesíteni a nőiség hagyományosnak nevezhető ideálját, a családnak és gyereknevelésnek

élő anyaság modelljét. Ahogyan a Király-regény narrátora fogalmaz: „Fényévnnyire vagyok az anyaságtól, gondolta, s ezek a fényévek sokkal hosszabbak, mint az életem (...)” (Király 133).

A klasszikus női viselkedés- és magatartás-modellek problematikussá tejesíthetőségére mutatnak tehát rá ezek a szöveghelyek. A feleség és az anyaság szerepköre mellett nem formálható egykönnyen meg a szajha ősrög prototípusa sem, ahogyan láttuk azt a zuhanyozó Anjánál, és amint azt az Egyiptomban idegenvezetőként dolgozó Lujza vágya is sejtetni engedi: „(...) és imádom nézni a sok kis tizenéves kurvának az arcát, meg akarom tanulni, amit ők a homokon járással együtt tanultak, a homokból szívta magukba, hogy milyen jelekkel stírolhatunk pasit!” (Király 24). A hagyományos nőként létezés feltételei nem adták Józsa Márta hányatott gyerekhősnője számára sem:

Nyilván én is, én is tanárnéni szerettem volna, magyartanárnéni lenni, esetleg doktor néni, nekem azt mondták, az nehezebb, de fontosabb, ellenben doktor néni csak románul lehetek, míg magyartanárnéni magyarul értelemszerűen, meg magyartanárnéninek lenni mégis csak olyan nénisebb, meg magyarosabb is (értsd: magyaros, vagyis nem romános) – hiszen arra is vágytam, hogy néni legyek végre. Ahhoz a néniséghez persze fiúk is kellett, ez tudni való volt. (Józsa 26)

Ugyanez a hagyományos női szerep még a blog és a lányregény határán egyensúlyozó Ugron-regényben is ironikus, karikatúrisztikus felhangokkal jelenik meg, amikor arról olvashatunk, hogy Annát „Endrénél mindig legyűri a feudális rend, valahogy magától keresi a hagyományos női szerepeket, és mert hülyén nézne ki az ablak előtt hímezgetve, mosogat.” (Ugron 288).

Ezen női létezési lehetőségek (anya, feleség, szajha) „idegenszerű”, nem gördülékenyen teljesíthető s felvállalható voltát a regények világán belül fokozza az a mindegyik esetben alkalmazott képlet, hogy a földrajzi értelemben definált “máshol”-hoz (Egyiptom, Szék, Erdély, szemben a magyar nyelvterülettel, Kolozsvárral, illetve Budapesttel) tartoznak. Egyszerre vágyott, mert megnyugtatóként és biztonságosként elgondolt helyek és női magatartásminták ezek, s egyszerre mutatkozik meg lehetetlen, paradox létezmódjuk is a szövegek fizikai valóságban belül. Ezt a tényállást igen szépen fogalmazza meg Józsa Márta narrátor-kislánya, akin átsejlik a felnőtt nő hangsúlya is: „Létezik egy álom egy alkotásról, van, lesz, álmodik róla, elejt, azután valahogy mégis felemel. Abban a világban világosan le tudom rajzolni, amit gondolok, és Mozart is az enyém, ebben a világban csak csetleni-botlani sikerül. Még szerencse, hogy van valamink, hogy van versünk” (Józsa 61). A vágyott, és szépen performált, elvárt nőiséggel összekapcsolt ideál-hely és – állapot – amikor, amiben megvalósulhat végre az azonosság momentuma – a

többi szövegben is megjelenik. A *9 kiló*ban Anja belső monológjában olvashatjuk: „Mindent érteni akarok, ez a baj. Hát most nem. Átélni tetőtől-talpig az irracionalitást, az érthetetlenség színültig telt kelyhét egy hajtasra kiinni – az adott helyzetben ez lett Anja ambíciója” (Selyem 61). Ennél kevésbé poétikus és egyszerűbb nyelv- és írástechnikai lépéseket „alkalmazva” fogalmaz meg valami hasonlót Ugron hősnője is: „Ahogy nézelődött, megnyugodott. Egyértelmű volt minden körülötte. Sem a hideget, sem a dombokat, nem Ízit nem lehetett, és nem kellett magyarázni. Olyanok voltak, amilyenek” (Ugron 277). Ám az „olyanok, amilyenek” és az „irrationalitás kelyhe” által fémjelzett pillanatok illúziórikusak, és cselekmény-szinten is kevésbé tarthatóak a szövegek világában.

Király regényében Lujza önértelemzése (amely a pszichiáterrel folytatott beszélgetésében bukkan fel) a nőiséget és a testiséget egy további fogalommal hozza kapcsolatba, a nyilvánosságéval: „Hát nem érti ez a nő, hogy gyűlöli magát? Hogy amikor normális, akkor sem az? Hogy folyton feszeng? Hogy betéve tudja már, melyik társaságban milyen szögben kell állnia, hogy előnyös legyen?” (Király 110). A tükrök és vitrinek, illetve a mások vizslató tekintete formájában megjelenő nyilvános tér ily módon a női főalak ellenségévé lesz, Kozma Máriánál pedig az anya, Klára, és a lánya, Telma, szinte kimondatlanul is versenyeznek, viaskodnak a tekintetben, hogy a külvilágot – az esetleges mértéket és társaságot jelentő többieket – hogyan zárják ki az életükből. A *9 kiló*-t a maga során pedig úgy is definiálhatnánk, mint egy par excellence nyilvános, publikus terekben játszódó szerelmi történetet, ahol a „beteljesülést” (ha egyáltalán létezik ilyen) az is hátráltatja, hogy konkrétan és fizikailag a privát szférának nincs lehetősége: a woolfi „saját szoba” nagy hiánycikk a regény világában:

Minden zuhanyozásnál áruba bocsájítja magát az ember a zsírszövetével, a szőrzetével és a melle alatti anyajeggel együtt. A végén megtanulod nyilvánosan végezni a szükségleteidet. Gondolhatsz bármit, mindenki tudja, hogy milyen erős sugárban vizelsz, és hogyan emésztesz. (Selyem 45)

Sőt, a kérdéskörnek egy sokkal tömörebb és parabolisztikusabb megfogalmazására is lelhetünk a *9 kiló*ban: „(...) ne vigyél ki tárgyat a személyesből a nyilvánosba, és nem szállítsál tárgyat nyilvános helyen” (Selyem 80). A nyilvánosság számára nem performálható, avagy nem az elvárt módon performált nőiség egyik megdöbbenően megfagyott mozzanta emígyen fogalmazódik meg Ugron számos bálról (is) szóló szövegében:

(...) Anna rájött, hogy reménytelen, itt elvegyülni nem lehet, akármit csinál, azon az estén ő lesz az ufó. (Schol semmi dirndli, itt koktélozik egy sima kis félhosszú, fekete ruhában, nem a vőlegény rokona, hiszen akkor már láttuk

volna a társaságban, a menyasszonyt sem ismeri, még egyetlen vadászaton sem találkoztunk vele, Erdélyben – hol is van az pontosan – akar élni, nem beszél franciául, uhh, hogy kerül ez ide??? Körülbelül ezt olvasta ki a dirndlben oly fess és elegáns nők szeméből, a férfiakéba bele sem mert nézni. (Ugron 186)

Film: Nők és traumák

Ezen gondolatok folytatásaként három rövid filmszekvenciát kívánok elemezni a továbbiakban, a *Katalin Varga* (Peter Strickland, 2009), az *Inland Empire* (David Lynch, 2006), valamint a *Bibliothèque Pascal* című alkotásokból (Hajdu Szabolcs, 2010). E részletekben a kereső, nyomozást folytató főhősnők a testi trauma által konstituált kerettörténet kiemelt pillanatait élik meg, az őket (korábban) ért erőszak reprezentációjával szembesülnek. Ezen a ponton nem téveszthetjük szem elől azt, amit a testet ért trauma pszichikai, megnyugtató integrálásának a képtelensége jelent, és amire még kitérek a továbbiakban. Mindegyik filmrészlet, a maga mozgóképes konvenciórendszerének a keretei között, kitüntetetten jelzi a trauma tapasztalatának az idegenségét. Olyan – narratív és perceptuális szempontból egyaránt terhelt – filmes pillanatokról van szó, amelyek az érzékelhető nyomként konstituálódó trauma mozzanatát nagyon különböző médiumhasználati módok révén hozzák létre.

Miután férje, aki falusi pletyka révén értesül a feleségén tíz évvel korábban megesezt erőszakról, elúzi otthonukból, Katalin Varga útra kel kisfiával, Orbánnal. Láthatjuk őket szekerezni, majd megpihenni. A látszólag lényegtelen megállóhelyük határában az erdőbe mennek, a mozgó kamera oldalról mutatja őket, amíg el nem érik az erdő szélét, amikor is hátulról látjuk a két emberi alakot, szinte elveszve az emelkedő buja növényzetében. Az erdő szélénél szubjektívbe vált a kép, az erdő mélységét a sötétbe zoomolás és sejtelmes, sokszorosos torzított sávokból felépülő hanghatások erősítik fel, és a Katalin arcára kiülő rettenet kifejezésével, valamint az erőfeszítéstől kidagadó izmok látványa révén megértjük, hogy itt a női test újrajátssza az erőszak élményét, a békés természeti látvány a személyes horror lelőhelye.

David Lynch 2006-os filmje tobzódik az analóg médiumok (tévé, videó, rádió, bakelit-lemez, történeti filmstílusok) működésben mutatásában és narratív tényezővé alakításában, míg a nyomként és a keresés céljaként konstituálódó trauma reprezentációjakor a *Katalin Vargában* látottakhoz igen hasonlóan jár el. Nikki Grace, az új siker előtt álló hollywoodi színésznő elkezdí lejtmenetét a film ezen pontján: a titokzatos rózsaszín ház egyik gyengén világított szobájában lengén öltözött lányok társalognak vele, és a „Strange, what love does” diegetikus hívószóra beindul egy torzított

extradiegetikus zene, ami átvezeti hősnőnkét és kísérőit egy másik térbe és pszichikai dimenzióba. Itt nem az erdő ijesztő sötétje, hanem a havas és szemcsésen mutatott, kelet-európai építészeti jellegzetességekben azonosítható utca és átjáró az, ami, Nikki Grace rémületet kifejező arckifejezésével és testtartásával egyetemben, ismét a trauma mint emlék és mint nyom allegorizáló értelmzését hívja, hívhatja elő.

Hajdu Szabolcs 2010-es filmjében a hősnő, (Desde)Mona Paparu többrendbéli, furcsak kalandok részese lesz, a kislánya után folytatott narratív harca közben. Angliai prostituált voltának integráns részét képezi a sorozatos erőszaknak való alávetettség a film címét adó luxus-bordélyban (is), ahol a prostituáltak híres irodalmi alakokat személyesítenek meg (Pinokkiótól Lolitán keresztül Szent Johannáig és Desdemonáig), a vendégek pedig ezen irodalmi szerepjátékok részeként jutnak szexuális kielégüléshez. A film egyik csúcstelentében a fekete szado-mazo latex-ruhába és maszkba öltöztetett Mona belépik a hófehér kamrába, és néhány másodpercnyi szünet után felhangzik a hangszórókból az *Othello* egyik dialógus-töredéke, amely a szerepjátékba átcsúszást hivatott elősegíteni, prostituálnak és kliensnek egyaránt. (Desde)Mona görcsösen földre rogyik, feszült, idegen teste mintegy rímel az üres kamrában visszhangzó, veretes angolsággal előadott, formális dialógusra. A filmes történetmondás és megjelenítés(mód) konvenciói között a trauma rettenetét, integrálhatatlan szövetét nem kizárólagosan a test reakciói (a megfeszülő-elernyedő izmok játéka a latex alatt), a színészi játék, és a helyszín, illetve a hangsáv heterogén, elütő volta képezik (mint a két előző példában), hanem a színházi konvenciók (jelmezek, díszletek, színházi dikció) bevonása is az idegenség mozzanatát erősíti. Itt már nem az emberi test szembesül a természeti avagy urbánus tájjal, s játssza el szerepét, hanem a színház konvenciórendszere is ábrázolódik, a nőre váró, illetve a már többszörösen átélt trauma élményével egyetemben.

Trauma and Media, Theories, Histories and Images című 2010-es könyvében Allen Meek a következőképpen fogalmaz, Roger Luckhurst 2008-as *The Trauma Question* című munkájára utalva: „Az elemzők azt sugallják, hogy ‘a trauma kultúrájában’ élünk, ahol a véglet(esség) és a túlélés az identitás kiemelt markerei(ként funkcionálnak).”⁸ Ha trauma kultúrája felől közelítünk ezekhez a filmes hősnőkhöz (valamint az előzőekben elemzett irodalmi hősnőkhöz), amelyek mind kötődnek a „Kelet-Európának” nevezhető szimbolikus régióhoz — „eredetét” tekintve Katalin Varga magyar, Mona Paparu magyar-román, Nikki Grace amerikai-lengyel — a nyomok létrehozásában, illetve értelmezésében alkalmazott módszereik eltérő volta felszíni vonásként mutatkozik ahhoz a közös maghoz képest, hogy valahányan túlélők, s

⁸ “Commentators suggest we are living in a ‘trauma culture’ in which ‘extremity and survival are privileged markers of identity’ (Luckhurst 2)” (Meek 6 – *a szerző saját fordítása*).

ilyenként a trauma nyomai egyszersmind az identitásukat létrehozó jellemzőkké lesznek esetükben.

Ezek a filmes hősnők egy bizonyos típusú, narratívában konstituálódó testet, illetve az általa definiált szubjektivitás-konstrukciót mondhatnak magukénak. A – leggyakrabban nemi erőszak okozta – testi trauma nyomait hordozó női testről van szó, amelynek birtokosa(i) kivétel nélkül valamiféle keresésben érdekelt(ek), ekként a filmek nyomozás vagy detektív-filmekként is definiálhatóak. Ezen tényállások következtében a keresésnek/nyomozásnak a filmek szövetét alkotó folyamatai olyan érzékileg felfogható, narratív szerkezetként is elgondolhatóak, amelyek nem csak a keresés és a nyomozás specifikus helyszínen történő eseteit viszik vászonra, hanem a trauma feldolgozásának nehezen megmutatható, konceptualizálható folyamatát is megoszthatóvá teszik a befogadóval.

Az eddigiekben részleteiben mutattam be azt a médium-specifikus mozgóképes folyamatot amelynek köszönhetően (és amelynek következtében) e vándorló női karakterek, akik kortárs kelet-európai filmes helyszíneken jelennek meg, úgy mutatódnak be, mint akik újra-látogatják a (testi) traumáik helyszíneit: és itt olyan mozgóképes reprezentációs megoldásokra kell gondolnunk, ahol a látásuk akadályoztatott, az emberi megszólalás képessége (vissza)vevődik tőlük, a környezet hangja (a Chion által „ambient sound”-nak nevezett hangtípusra gondolok itt) átveszi a szimbolikus ábrázolás feladatát (terhét?), együtt a hallgatag női testekkel, arcokkal és félelemtől feszült izmokkal. Aszerint pedig, hogy a főhősnők által végigjárt keresési folyamatok, s ekképp a lelőhelyükül szolgáló nyomozásfilmek milyen dimenzióit emeljük ki, s hogyan látjuk ezeket – végső soron – allegórikusan olvashatónak, Katalin, Mona, és Nikki alapvetően hasonlóak, és egyszersmind radikálisan különbözőnek mutatkoznak. Amennyiben a főhősnők által lefolytatott keresési folyamatokat nem a filmműfaj algoritmusá – azaz a nyomok létrehozódása és fellelése – felől szemléljük, hanem a főhősnők élettörténete és szubjektivitás-működése által motivált traumafeldolgozási allegóriákként gondoljuk őket el, a női bosszúfilmek csoportjához jutunk el, amely csoporton belül Katalin, Nikki, Mona és Lisbeth meglehetősen hasonlórúnek látszanak: traumákat túlélő, s következésképp e traumákkal együtt élő nőknek.

Allegória: létszükséglet

Fontos könyvében, amely *A politikai tudattalan: a narratíva mint társadalmilag szimbolikus tett* (*The Political Unconscious: Narrative as Socially Symbolic Act*) címet viseli, Fredric Jameson a következőképpen érvel:

[...] tulajdonképpen soha nem azonnal szembesülünk egy szöveggel, teljes frissességében, mint egy magában-való-dologgal. Ehelyett inkább a szövegek úgy jönnek elénk, mint amelyeket már mindig is olvastunk; a korábbi interpretációk lerakódásain keresztül fogjuk fel őket, vagy – amennyiben a szöveg teljességgel új – azokon a lerakódott olvasási szokásokon és kategóriákon keresztül, amelyeket az örökölt értelmezési hagyományok fejlesztettek ki. Ez a feltételezés egy olyan módszer használatát követeli meg aztán (amelyet másutt „metakommentárnak” neveztem), amelynek megfelelően tanulmányozásunk tárgya kevésbé a szöveg maga, mint azok az értelmezések, amelyeken keresztül a szöveggel szembesülni próbálunk, kisajátítva azt. Ebben az esetben az értelmezés egy lényegileg allegorikus tettként konstruálódik meg (épül fel), ami abban áll, hogy egy adott szöveget egy specifikus értelmezési mesterkódnak a terminusaiban írunk újra.

(Jameson 1981, 9-10)⁹

Figyelembe véve Jameson elgondolását, minden értelmező tevékenység akként tűnik fel, mint ami esszenciáját tekintve allegorikus tevékenység, és nem is lehet (soha) más, hisz „az interpretáció lerakódott rétegei, a lerakódott olvasási szokások és kategóriák” nem teszik lehetővé a friss, azonnali találkozást bármelyik szöveggel, következésképp arra vagyunk ítélve, hogy „újraírjuk a szöveget egy értelmezési mesterkódnak megfelelően”. És távol attól, hogy ezen okból kifolyólag pesszimistának hasson, *A politikai tudattalan* című munkájában Jameson a történelemnek és a történelmi tapasztalatnak egy olyan elképzelését vázolja fel, amelynek értelmében az allegorikus olvasási (értelmezési?) gyakorlaton keresztül történő megközelítés egyrészt megkerülhetetlen, másrészt adekvát kontextust jelent azon javaslatom számára is, mely szerint a személyes testi traumáik által kísértett nők karakterei (akár) úgy is felfoghatóak, mint amelyek (akik?) „Kelet-Európát” (s benne foglaltan „Erdélyt” is) allegorizálják – és itt Kelet-Európa alatt egy konkrét és specifikus régiót érthetünk, amelynek némely történelmi tapasztalatait traumákként könyvelhetjük el.

Továbbá, Jameson a következőket állapítja meg:

⁹ “[...] we never really confront a text immediately, in all its freshness as a thing-in-itself. Rather, texts come before us as the always-already-read; we apprehend them through sedimented layers of previous interpretations, or—if the text is brand-new—through the sedimented reading habits and categories developed by those inherited interpretive traditions. [This presupposition then dictates the use of a method (which I have elsewhere termed the “metacommentary”) according to which our object of study is less the text itself than the interpretations through which we attempt to confront and to appropriate it.] Interpretation is here construed as an essentially allegorical act, which consists in rewriting a given text in terms of a particular interpretive master code. (Jameson 1981, 9-10 – a szerző saját fordítása).

A következő [módosított] javaslattal élnék tehát: hogy a történelem nem egy szöveg, nem egy narratíva, mester- avagy egyéb, hanem, hiányzó okként, hozzáférhetetlen a számunkra másként, mint textuális formában, így tehát a mi közelítésünk hozzá és magához a Valóshoz szükségszerűen áthalad a megelőző textualizáción (szöveggé alakuláson), a narrativizáción, ami a politikai tudattalanban (esik meg). (Jameson 1981, 35)¹⁰

Mindezek szellemében tehát amellet érvelek, hogy – a jamesoni értelemben vett „hiányzó okként” – a Kelet-Európában megésett csoportos, közösségi traumák nem közelíthetők meg közvetlen módon, hanem csakis textuális, narratív avagy audiovizuális reprezentációkon keresztül, ez utóbbiak pedig, jelen esetben, az önnön női testükben és identitásukban akadályoztatott irodalmi hősnőkben és narrátornőkben konkretizálódnak, továbbá azokban a filmszekvenciákban testesülnek meg, ahol nőknek kell az őket ért fizikai, testi sértések (nemi erőszak, abortusz, fizikai agresszió) képi és hangji reprezentációival szembesülniük. Ily módon az a gesztus, amellyel e szövegbeli és mozgóképes mintázatokat allegórikusan olvasom, egy „értelmező mesterkódnak megfelelően”, abban a nézetben gyökerezik, amelyet Jameson felvázol a történelem és a történelmi tapasztalat kapcsán, mint ami csakis textualizáció és narrativizáció révén hozzáférhető, és értelmezés-függő. Ami érzékszerveink számára felfogható, az a sértett és megrettent női testek tapasztalata, illetve látványa, a prózai művek és a filmek elidegenítő/elidegenedett (akusztikus) tereiben, ezek pedig olyan „narrativizált és textualizált” kulturális reprezentációk, amelyeken keresztül hozzáférésünk lehet „Kelet-Európa” történelmi tapasztalataihoz, sőt, ez az egyetlen hozzáférési lehetőségünk, amennyiben komolyan vesszük Jameson eszmefuttatását. Ezen irodalmi és mozgóképes reprezentációkhoz pedig további jelentéseket társíthatunk, ha adott szöveget „a specifikus értelmezési mestekódnak” megfelelően írunk át: ebben a szó szerinti, egyszerűsített értelemben gondolom érvényesnek az allegórikus értelmezést ezen a ponton.

¹⁰ “[This analysis of the function of expressive causality suggests a provisional qualification of Althusser’s antiteleological formula for history (neither a subject nor a telos), based as it is on Lacan’s notion of the Real as that which “resists symbolization absolutely” and on Spinoza’s idea of the “absent cause.” (...) We would therefore propose [the following revised formulation:] that history is not a text, not a narrative, master or otherwise, but that, as an absent cause, it is inaccessible to us except in textual form, and that our approach to it and to the Real itself necessarily passes through its prior textualization, its narrativization in the political unconscious.” (Jameson 1981, 35 – a szerző saját fordítása).

Felhasznált irodalom

- Ahmad, Aijaz. 1987. „Jameson’s Rhetoric of Otherness and the ‘National Allegory’”. *Social Text* 17, 3–25.
- Bókay Antal. 1997. *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*. Budapest: Osiris Kiadó.
- Darabos Enikő. 2009. *Hajrá Jolánka!* Budapest: József Műhely Kiadó.
- Hajdu Szabolcs, dir. 2010. *Bibliothèque Pascal*. Németország, Magyarország, Nagy Britanniá, Románia: Gilles Mann Filmproduktion, H2O Motion Pictures, Filmpartners.
- Hirsch, Joshua. 2004. *Afterimage. Film, Trauma, and the Holocaust*. Philadelphia: Temple University Press.
- Jameson, Fredric. 1981. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, New York: Cornell UP, 1994.
- Jameson, Fredric. 1986. „Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism.” *Social Text* 15, 65–88.
- Józsa Márta. 2007. *Amíg a nagymami megkerül*. Budapest: Noran Kiadó.
- Király Kinga Júlia. 2007. *P. Lujza. Útvesztő alig eltévedt kislányoknak*. Marosvásárhely: Mentor Könyvkiadó.
- Kozma Mária. 1995-1996. *Márványkáosz*. Csíkszereda: Pallas-Akadémia Könyvkiadó.
- Lazarus, Neil. 2004. „Fredric Jameson on ‘Third World Literature’: A Qualified Defence.” In Homer, S. and D. Kellner (szerk.) *Fredric Jameson. A Critical Reader*. Basingstoke-New York: Palgrave Macmillan, 42-61.
- Lynch, David, dir. 2006. *Inland Empire*. Franciaország, Lengyelország, Egyesült Államok: Asymmetrical Productions, Studio Canal, Fundacja Kultury.
- Meek, Allen. 2010. *Trauma and Media: Theories, Histories and Images*. New York-London: Routledge.
- Selyem Zsuzsa. 2006. *9 kiló. Történet a 119. zsoldárra*. Kolozsvár, Koinónia Kiadó.
- Strickland, Peter, dir. 2009. *Katalin Varga*. Románia, Nagy-Britannia: Libra Film, Ross Sanders Production International.
- Ugron Zsolna. 2010. *Úrilányok Erdélyben*. Budapest: Ulpius-ház Könyvkiadó.

- Virginás Andrea. 2008. „A vitrinek és a tükrök mártírjai.’ Női alakok három romániai magyar író 1996-2006 között írt regényeiben.” In: Dávid Gyula–Veress Zoltán (szerk.) *Kik vagyunk és miért. Írások az identitásról*. Stockholm: Erdélyi Könyv Egylet, 113-125.
- Virginás Andrea. 2011. „[Határélmények: nők néhány kortárs magyar prózai műben.](#)” TNTeF 1:1, 3-16.
- Virginás Andrea. 2013. „Katalin Varga és Lisbeth Salander: a trauma közvetlen és hipermediális nyomai.” In: Győri Zsolt és Kalmár György (szerk.) *Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 15-29.
- Virginás Andrea. 2014. „Female trauma in the films of Szabolcs Hajdu, David Lynch, Cristian Mungiu and Peter Strickland.” *Studies in Eastern European Cinema* 5:2, 155-168. (DOI: 10.1080/17411548.2014.925336)
- Xavier, Ismail. 2007. „Historical Allegory.” In T. Miller and R. Stam (eds.) *A Companion to Film Theory*. Blackwell Publishing, 333-362.