

Páll Antónia:

A szavakon túl: traumaábrázolás Sofi Oksanen
Tisztogatás című regényében és Antti Jokinen
filmese adaptációjában

Témavezető: dr. Sándor Katalin

2024

Babes-Bolyai Tudományegyetem,
Bölcsészettudományi Kar

Tartalom

Bevezetés, célkitűzések	3
Oksanen <i>Tisztogatása</i>	5
A női trauma reprezentációinak rétegzettsége a regényben	6
Bántalmazott gyermek és traumatizált férfi.....	10
Trauma és test.....	12
Trauma és nyelv.....	13
Traumaelbeszélés: töredékesség és heterogenitás	15
Antti Jokinen <i>Tisztogatása</i>	23
Könnyek és suspense – műfajfilmes konvenciók és traumaábrázolás	37
Az utolsó snitt – Összegzés és záró gondolatok.....	42
Bibliográfia.....	44

Bevezetés, célkitűzések

A művészet nem választható el az élettől. Legalább is az volna a helyes, ha egy élő, lüktető szimbiózisban gondolnánk el ezeket. Mert mi értelme a művészeteknek, ha nem mozgatnak meg, nem sarkallnak tette senkit?

Sofi Oksanen kortárs finn író a művészet (irodalom, színművészet) helyét nem a tiszta esztétizmus elefántcsont-tornyában képzei el, hanem valami olyat kezdeményez általa, ami az olvasókat és a megszokott rendszereket is kibillentí. Oksanen a passzív hallgatás korlátait nem csak a kimondással, szavakba öntéssel oldja fel írásai révén, de aktívan cselekszik is – érvel, tudatosít, információt gyűjt, követi a közélet alakulását. Bár regényeinek témái a történelem valamely korábbi korszakából merítenek, mégis a legaktuálisabb problémákat érintik. Ehhez még hozzájárulnak politikai-közéleti tárgyú esszéi is, melyek a jelenkori politika alakulását tárgyalják, de a történelmi párhuzamok, személyes emlékek is áthatják ezeket, megjelenvén bennük a tudás/tudatosítás fontossága, vagy a politika kritika is.¹ Legutóbbi munkája is egy irodalmi esszé, *Same River Twice – Putin's War on Women* (2023) címmel,² a kolonializmusról, a nők elnyomásáról, háborúról, ezúttal az Ukrajnában zajló háború kapcsán. Regényeiben azoknak a nőknek ad hangot, akiket a történelem hallgatásra ítélt. Az író történelmi érdeklődését az az észt történelemről szóló tanulmánykötet is jelzi, amelyet Imbi Pajuval szerkesztett.³ Drámákat és operákat is ír (legutóbbi operája 2021-ben jelent meg *Innocence* címmel), ami végzettségéből adódóan sem véletlen, hisz az irodalmi képzés mellett a helsinki Színművészeti Akadémián tanult dramaturgiát. Első regénye, a *Sztálin tehenei* (*Stalinin Lehmät*, 2003) már meghozta számára a sikert és a köztudatba lépés lehetőségét, nemzetközi elismerésre azonban a *Tisztogatással* (*Puhdistus*, 2008) tett szert, melyet a közel negyven nyelvre való fordítás és a számos irodalmi díj is jelez. Ennek a sorozatnak a harmadik részeként – a *Sztálin tehenei* és a *Tisztogatás* után – jelenik meg 2012-ben a *Mikor eltűntek a galambok* (*Kun kyyhkyset katosivat*) című regénye, mely szintén a II. világháború idejére és a megszállt Észtországba kalauzol bennünket. A *Baby Jane* (2005), *Norma* (2015), és a *Kutyafuttató* (*Koirapuisto*, 2019) című regények is bővítik életművét. Az autofikciós regények hagyománya meghatározza műveit, mivel ezek a legtöbb esetben

¹ lásd néhány angolul megjelent esszéjét: Social median can work as life insurance for Navalny, *Found Me*, 5 February 2021.; Your silence will not protect you, *UpNorth*, 28 February 2017.; Knowledge is a cheap and universal weapon, *UpNorth*, 18 July 2014. (<https://sofioksanen.com/work>, utolsó látogatás: 2024.04.04.)

² eredeti címe: *Samaan virtaan - Putinin sota naisia vastaan*

³ Sofi OKSANEN–Imbi PAJU (szerk.): *Kaiken takana oli pelko. Kuinka Viro menetti historiansa ja kuinka se saadaan takaisin* (Mindennek hátterében a félelem) WSOY, Helsinki, 2009.

személyes tapasztalatokon, emlékeken, történeteken alapulnak. Autobiografikus elem a könyveiben például a finn-észt kettős identitás, hisz az író maga is észt származású anya és finn apa gyermekeként látott napvilágot. Saját tapasztalatait levéltári kutatásokkal egészíti ki.⁴ Oksanen könyvei nagyfokú tájékozottságot mutatnak nemcsak történelmi, de pszichológiai téren is. Műveit ugyanis nemcsak a politikai-közéleti témák, a jelent is meghatározó történelem valósága, és a nők kiszolgáltatottságának ma is jelenlevő párhuzamai kapcsolják az élethez, a mi személyes életünkhöz, hanem a különböző traumata tapasztalatok, az évtizedeken át elfojtott érzelmek, a generációról generációra öröklődő szenvedések megjelenítése is, melyek szétszálazhatatlanul átszövik műveit. Két regényéből készült filmadaptáció: a *Tisztogatás* című film 2012-ben jelent meg, Antti Jokinen rendezésében, a *Baby Jane* 2019-ben Katja Gauriloff rendezői munkája eredményeként.

Dolgozatomban a *Tisztogatás* című regénynek és filmváltozatának összehasonlító elemzésére teszek kísérletet. A főbb eltéréseken és kapcsolódási pontokon túl igyekszem megvilágítani a trauma ábrázolási módozatainak hasonló hatás- és működésmechanizmusait a két különböző médiumban. A filmet nem a hűségelv alapján hasonlítom az adaptált szöveghez, ugyanis az adaptációt olyan műnek tekintem, amelyben elkerülhetetlenül ott van az adaptált szöveg újraalkotásának és interpretációjának aktusa.⁵ Megvizsgálom, hogy a trauma milyen nyomokat hagy a filmes és irodalmi elbeszélésen, összefüggésben a traumata tapasztalatok identitásra való hatásával. Kiinduló hipotézisem az, hogy a trauma elbeszélhetőségét/elbeszélhetetlenségét mindkét alkotás tematizálja és sajátos nyelvezetébe is beolvasztja. A traumareprezentációk rétegzettek mindkét alkotásban, és a narráció egészére kihatnak. A regény és a film sajátos poétikája, fragmentáltsága a trauma töréseket létrehozó hatásával hozható összefüggésbe, vagyis azzal, ahogyan a traumatikus tapasztalat felszabdálja az identitást, az egyén élettörténetét, emlékeit, illetve a kollektív emlékezetet, és töréseket hoz létre az elbeszélésben. Amikor elfogynak a szavak és érvényét veszíti a verbalitás, a szenzualitás és érzékek nyernek kitüntetett szerepet. Ennek köszönhető a regény és a film sajátos, érzékletes nyelvezete, illetve a különböző intermediális utalások megjelenése, melyek által a traumatikus tapasztalat és emlékezet ábrázolásába nem nyelvi médiumok is bevonódnak.

⁴ THOMKA Beáta, Észt történelmi trilógia. Sofi Oksanen regényei. *Literatura*, 40 (4): 354–364, 2014, 354.

⁵ Vö. Linda Hutcheon: *A Theory of Adaptation*. Routledge, London, 2006, 8.

Oksanen *Tisztogatása*

A történet Aliide Truuval, egy észtt falucskában egyedül élő idős asszonnyal indul 1992-ben, amikor is egy ájult lányt talál az udvarán, Zarát. Egyelőre sem az olvasók nem tudják a szereplőkről, sem a szereplők egymásról, hogy kik is valójában, és hogyan kerültek oda, ahol éppen vannak. Ezekre a kérdésekre a két szereplő, Aliide és Zara egymást váltó flashbackjei adnak fokozatosan választ. Zara flashbackjei a közelmúltba, a 90-es évek Berlinjébe vezetnek vissza, ahol a lány embercsempészek kezére kerülve kényszerprostitúció áldozata volt, ameddig meg nem szökött tőlük. Aliide flashbackjei pedig a 40-es, 50-es évek Észtszágába kalauzolnak, ahol megismerhetjük az ő, háborúhoz és szovjet megszálláshoz kötődő traumáit, és a Hans iránt való gyötrő szerelmét, amely végül is arra indította Aliidet, hogy Ingelt, saját nővérét, akit Hans feleségül vett, és az őkközös gyermekét, Lindát, Szipériába küldje. Aliide a regény végéhez közeledve tudja meg, hogy Zara Ingel unokája, s hogy a lányt nem csak a vérrokonság köti össze vele, de a kiszolgáltatottság traumatikus tapasztalatai is, mely köteléket megérezve, Aliide nem retten meg a Zarát üldöző embercsempészek megölésétől sem, ezzel próbálva meg tisztára mosni elhibázott múltját.

A regényben a trauma, kiemelten a női trauma kérdése, a transzgenerációs traumatapasztalatok és a traumafeldolgozás folyamata igen nagy hangsúlyt kap. Menyhért Anna sokat idézett *Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom* című könyvében mind a trauma elmondhatatlanságával, mind az elmondás, az elbeszélés, a „mégis-beszéd” lehetőségeivel foglalkozik. Menyhért szerint a trauma „egy sérülést okozó életesemény, amely elszennvedőjét kiszakítja egyrészt az időből, saját életének folytonos idejéből, másrészt pedig a nyelvből, a nyelvben-létből, hiszen fő jellemvonása, hogy nem elmondható.”⁶ Ezért a trauma fogalmához „hozzátartozik a hallgatás, pszichológiai értelemben éppúgy, mint a kulturális emlékezet vonatkozásában.”⁷ A traumaelmélet szerint az egyéni és társadalmi gyógyulás feltétele a történetek elmondása, ez viszont akadályokba ütközik. A traumatikus emlékezet ugyanis Menyhért szerint „nem történetyszerű, hanem fragmentált, nem kontrollálható, hanem váratlan emléketörések jellemzik, sokszor a testi emlékezet kiváltotta

⁶ MENYHÉRT Anna, *Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom*. Anonymus–Ráció, Budapest, 2008, 6.

⁷ A traumát övező hallgatás neurobiológiai háttérét Menyhért így foglalja össze: “a trauma pillanatában a legtöbb ember beszédképtelenné válik, néma rémületben éli át az eseményeket, mert amit érzékel, az agyban nyelvi-verbális szinten nem szerveződik. A traumatikus emlékek így nincs verbalizálható formája, csak érzéki és képi szinten jelentkeznek. A feltételezések szerint ennek oka az, hogy a befogadóképesség normálisat meghaladó igénybevétele esetén, a szimpatikus idegrendszer bizonyos határon túli gerjesztettségi állapotában az emlék nyelvi kódolása inaktíválódik, átadja a helyét a csecsemő- és kisgyermekkorban jellemző szenzoros és ikonikus rögzítésnek, s így az adott esemény az egyén verbalizálható, ok-okozati sémákba rendezhető emlékeiből építkező élettörténetébe a későbbiekben sem illeszthető be.” Uo. 25.

testi tünetekkel és felfokozott érzelmi állapotokkal együtt.” Az elmondhatatlan trauma akkor válik irodalmi értelemben elmondhatóvá, „ha kialakul az ehhez szükséges irodalmi nyelv. Ez a nyelv nem elfedi a traumát, nem hallgat róla, hanem színre viszi a törést, (...) s ugyanakkor azt is megmutatja, hogy a szakadásnak az új nyelvben látszania kell, mert múlt és jelen csak így kerülhet benne újra kapcsolatba.”⁸ A következőkben azt vizsgálom (a regény magyar recepciójával is párbeszédbe lépve), hogy a trauma miként hagy nyomot az irodalmi elbeszélésen, hogyan és milyen nyelven válik elmondhatóvá.

A női trauma reprezentációinak rétegzettsége a regényben

Sofi Oksanen *Tisztogatás* című regényének magyar recepciója, illetve az elemző szakirodalom legnagyobb része a trauma kérdését helyezi középpontba, a traumatapasztalatok, traumarepresentációk, traumafeldolgozás felől ragadja meg a művet. A szakirodalomban jelentős figyelmet kap a nyelv kérdése is, a trauma nyelvi kifejezhetősége, a nyelv vagy az irodalom mint médium kérdése. A tanulmányok olyan szempontokhoz kapcsolják a traumát, mint a testiség, a hatalom és ezzel szoros összefüggésben az erőszak, az egyéni és a politikai szintér, illetve mikro- és makrotörténelem összefonódása, az identitás problémája és a valóság – fikció viszonya. A regény szerkesztési és narrációs eljárásai, valamint a motívumok és cím interpretálása mellett az imént felsorolt kulcskérdések azok, amelyek visszatérnek, kiemelődnek a regényről való írásokban.

A szakirodalom a traumán belül a női traumát állítja középpontba, hisz a regény is ezt teszi. Különösen az Észtország szovjet megszállását több ízben is átélő Aliide, és Zara, a prostitúcióba kényszerített észt-orosz fiatal lány által elszenvedett traumatikus tapasztalatok képezik a történet (és az elemzések) gerincét. Rideg Béla több tanulmányában is részletezi a *Tisztogatás* női szereplői által elszenvedett traumákat.⁹ Szerinte „a trauma kapocs Zara és Aliide között: a vérrokonságon kívül összekapcsolja őket a szexuális kizsákmányolás

⁸ Uo. 6–7.

⁹ RIDEG Béla, Traumatizált nők reprezentációi Sofi Oksanen *Tisztogatás* című regényében. In: NOVÁK Anikó, SEMSÁG Tibor (szerk.) Nyom-követés 5. A Vajdasági Magyar Doktoranduszok és Kutatók Szervezete és a Doktoranduszok Országos Szövetsége Irodalomtudományi Osztály IV. közös konferenciájának tanulmánykötete. Budapest, Magyarország: Doktoranduszok Országos Szövetsége, Irodalomtudományi Osztály, 2020, 95-115. RIDEG Béla, Traumarepresentációk Sofi Oksanen *Tisztogatás* című regényében. In: BENCZE Norbert (szerk.): Absolute. Alkalmazott bölcsészet konferencia. Hallgatói tanulmányok. (III.-IV.), Doktoranduszok Országos Szövetsége Nyelvtudományi Osztály Budapest, 2021.

RIDEG Béla: Representation of traumatized women in Sofi Oksanen's Estonian historical novels. *Imágó Budapest*, 10 (1): 55-62, 2021.

RIDEG Béla: (Poszt)kommunista női reprezentációk és észt történelmi traumák Sofi Oksanen *Tisztogatás* című regényében. In: MOHAI Aletta – BÍRÓ Gyöngyvér (szerk.): SZAKKOLLÉGIUMI FÜZETEK 9., a Móra Ferenc Szakkollégium évkönyve, Szeged, 2021.

tapasztalata, a testi-lelki sebek egymásra terhelődése és a gyilkosságok elkövetése is.”¹⁰ Nemcsak az átélt szörnyűségek, hanem a traumák feldolgozási kísérletei, módjai, a rájuk adott testi-pszichés reakciók is hasonlítanak, esetenként megegyeznek a két nő esetében. Ugyanis mindkét szereplő kilép saját testéből, és valami mássá alakul át. Aliide léggyé válik, Zara pedig felvesz egy alteregót, Natasát, ami egy szerep a számára, el tudván bújni mögé úgy, „hogyan ne kelljen magát a végsőkéig kiszolgáltatnia.”¹¹ A tanulmányok a regény egyik legerősebb jeleneteként elemzik a községközi jelenetet, amelyben Aliidet vallatásnak, majd szexuális erőszaknak vetik alá a kommunista hatalom gyakorlói, így válván ez a történet Aliide életében az egyik legintenzívebben nyomot hagyó traumává.

Aliide ingét letépték, gombok koppantak a kőpadlón, a falakon, német üveggombok, és aztán – ő egérré változott a szoba sarkában, léggyé a lámpán, és elreppent, szöggé változott a gipszkarton falban, rozsdás rajzszöggé, rozsdás rajzszög volt a falban. Légy volt, és a nő meztelen mellén sétált, a nő a szoba közepén volt, fején zsák, és ő átsétált a friss zúzódáson[...]. Az a nő a szoba közepén, zsákkal a fején, idegen volt, Aliide pedig messze járt, szíve parányi hernyólábakon futott repedésekbe, lukakba, barázdákba, egyébe olvadt a gyökérrel, amely a szoba alatt nőtt a földben. *Csináljunk belőle szappant?*¹² (144.)

Az idézett jelenet pszichológiai megközelítésű vizsgálata a különböző elemzések visszatérő eleme. Rideg Béla Ferenczi Sándor traumaelméletére hivatkozva kiemeli, hogy „a váratlan sokkhatásra adott reakció rövid pszichózist hozhat létre, amely során a személy kiszakad saját valóságából”, „képlékennyé, fragmentálttá, atomizálttá” válik.¹³ Aliide esetében ez oly módon valósul meg, hogy kínzatása közepette „kiemelkedik” énjéből, saját testéből, apró, jelentéktelen dolgokkal (egérrel, szöggel) azonosítja magát, majd végül léggyé lényegül át, és kívülről, egy légy szemével látja önmagát. Ezt a folyamatot a pszichológia a disszociáció fogalmával írja le, ami a személyiség széteséseként ragadható meg. A disszociációs identitás jellegzetességei Aliide személyében a légymotívum segítségével követhetők nyomon, hiszen áttételesen ő is léggyé változik, nem csak a pincében, hiszen az egész életét végig kíséri ez az azonosulás: a regény végén megjelenő titkosszolgálati jelentésekből tudjuk meg, hogy

¹⁰ RIDEG, Traumatizált nők reprezentációi, 100.

¹¹ BOZSÓ Georgina: A megtisztulás felvonásai Margaret Atwood: *Fellélegzés* és Sofi Oksanen: *Tisztogatás* című műveiben, SZKHOLION 11: (2), 103-110, 2013, 108 – 109.

¹² OKSANEN, Sofi, *Tisztogatás*. Ford. Pap Éva. Scolar, Budapest, 2010, 144. A következőkben a regényből vett idézetek után közvetlenül zárójelben jelzem az oldalszámot.

¹³ RIDEG, Traumatizált nők reprezentációi, 104.

Kärbes, azaz légy álnéven ügynökösködött. A légy Aliide múltját és őt magát is szimbolizálja. Ezért, amikor időskorában állandóan legyeket hesseget maga körül, áttételesen a múltjától próbál szabadulni, eltávolodni, hisz a traumát követően egyedül így tudja folytatni életét.¹⁴ Aliide életében konzerválódik az elszenvedett erőszak traumatikus emléke, amely „poszttraumás emléketörések formájában játszódik újra, jelezve, hogy a sokkos élmény képtelen beépülni szervezetébe”,¹⁵ emlékezetébe, identitásába.¹⁶ A poszttraumás emléketörések az átélt trauma ismétlődő képei, azaz flashbackek, amelyek a poszttraumás stressz-zavar jellegzetes tünetei.¹⁷

Ezt a megközelítést a *Tisztogatás* elemzésekor érdemes kiegészítenünk Judith Lewis Herman amerikai pszichiáter meglátásaival, aki szerint az emléketörések során a traumatikus pillanat spontán módon tör be a tudatba, és ezt apró, látszólag jelentéktelen emlékeztető jelek is előhívhatják.¹⁸ Ilyen lehet a *Tisztogatás*ban például az a pár csepp víz, amit Aliide Zara arcába spriccol, hogy felébredjen, de ami elég ahhoz, hogy Zara tudatába hasítson az emlék, melyben az őt prostitúcióra kényszerítő Pása a vízzel teli mosdókagylóba nyomja fejét, amíg el nem veszíti eszméletét. Az emléketörés mellett Herman a poszttraumás stressz-zavar két másik tünetcsoportját is meghatározza: a hiperkészenlétet és a beszűkülést. A hiperkészenlét, vagy más néven *hiperarousal*, állandó készenléti állapotot jelent, melyre az ember önvédelmi rendszere a traumatikus élményt követően kapcsol, mintha a veszély bármely pillanatban visszatérhetne.¹⁹ Hangsúlyosabb példája a *hiperarousal*nak az a jelenet, amelyre Zara gondol vissza, és amely flashback-szerűen bontakozik ki az olvasó előtt. Ebben a felidézett jelentben Zara még kislány volt, Vlagyivosztokban élt édesanyjával és nagymamájával együtt. Ingel és Linda készre csomagolt bőröndöket tartottak a ruhásszekrényben, hogy – ha megint úgy hozza a sors, hogy menekülniük kell – készen álljon minden a hirtelen indulásra. Ingel éjszakánként is ellenőrizte őket, és, amikor egyszer az egyik bőrönd leesett a szekrény felső polcáról, „a nagymama oly gyorsan fordult hátra, mintha csak fiatal lányka lett volna, és szája felnyílt, mint a konzervdoboz fedele.” (49.) Ehhez hasonlóan, a traumákat még idős korban is teherként magán hordó Aliide felhalmoz bizonyos, időnként nehezen beszerezhető

¹⁴ Uo., 247.

¹⁵ RIDEG, Traumareprezentációk, 244.

¹⁶ Ezen a ponton Rideg azt a regényrészletet idézi, amikor Aliide a fogorvosában egykori megkínzóját ismeri fel: „Ugyanaz a férfi. Ugyanaz a szőrös kéz. Mint ott a községháza pincéjében, ahol Aliide elvesztette önmagát, és ahol életben akart maradni, de a székely volt az egyetlen, ami életben maradt.” - OKSANEN, 240., idézi RIDEG, Traumatizált nők reprezentációi, 106-107.

¹⁷ Uo., 105-106.

¹⁸ HERMAN, Judith Lewis, *Trauma és gyógyulás. Az erőszak hatása a családon belüli bántalmazástól a politikai terrorig*. Háttér Kiadó, Kávé Kiadó és a NANE Egyesület, Budapest, 2003, 38.

¹⁹ Uo., 37-38.

élelmiszert, háztartási eszközt, például cukrot, gyufát, vagy elemet, arra az esetre, ha netán újabb háború törne ki. A Herman által meghatározott harmadik tünet, a beszűkülés, elkerülhetetlen veszélyhelyzetek során következik be, amikor az ember teljesen kiszolgáltatott, és minden ellenállása hiábavaló. Ilyenkor védelmi rendszere teljes egészében lekapcsol, „ledermed.” A tehetetlen ember nem a valós világra kiható cselekedetekkel, hanem tudatállapota megváltoztatásával próbál menekülni.²⁰ Ez történik Aliidevel a községháza pincéjében is, vagy Zarával, amikor Aliide házának rejtékhelyén várja, hogy az őt kereső Pása és Lavrenti elmenjenek.

A disszociáción (ami Zara esetében a személyiség kettéhasadásában, Natasa mint alterego megképzésében érhető tetten) és a poszttraumás emléketöréseken kívül a traumára adott testi reakció, a megtisztulási kísérletek és megtisztulási vágy is hasonló Aliide és Zara esetében. A trauma átélése után Zara és Aliide egyaránt elégeti a ruháit és fürdőt vesz. Testük tisztává tétele szimbolizálja görcsös igyekezetüket, hogy elszakadjanak múltjuktól.

Több elemzés is tárgyalja a traumaátadás lehetőségét, a trauma transzgenerációs voltát. A *Tisztogatás* három generáció történetét fogja át, az Aliide és Ingel, Linda illetve Talvi és Zara generációját. Az ő esetükben rajzolódik ki nagyon erősen a trauma nemzedékeken átívelő destruktív hatása. A transzgenerációs traumaátadással foglalkozó szakemberek szerint „a szexuális abúzus áldozatainak leszármazottai is elszenvedhetik a felmenőkkel megtörtént trauma transzgenerációs hatásait”.²¹ Aliidehez hasonlóan Zara is szexuális kihasználás, abúzus áldozata lesz, öröklí az ezzel járó szégyent, amely szintén a felmenők beszédképtelenségét éleszti fel.²² Aliide identitásavara lánya, Talvi életét is befolyásolja, aki nem tudja elviselni anyja furcsaságait és apja megrögzött kommunista elveit, ezért Finnországba költözik. Ingel lánya, Linda, aki Aliide által kislánként szintén erőszak áldozatává vált, a sokktól szinte teljesen megnémul.

A női trauma mellett az elemzések egy része a trauma olyan más fajtájára is kitér, mint az egyéni traumát felerősítő kollektív trauma, ezzel összefüggésben pedig a nemzet, ország traumája. Bozsó Georgina szerint a női traumát a nemzet traumájával a test kapcsolja össze. Zara és Aliide görcsös igyekezete, hogy a traumatikus események után megtisztítsák testüket, az nemcsak a múltjuktól való elszakadás, de a kollektív múlt tisztára mosásának jelképe is lehet.²³ Ezáltal „női test a nemzet szimbolikus testévé alakul”,²⁴ így a megtisztulás, a traumák

²⁰ HERMAN, i.m., 35.

²¹ VARGA Katalin, idézi RIDEG, Traumatizált nők reprezentációi, 97.; VARGA Katalin. A transzgenerációs hatások az epigenetikai kutatások tükrében. *Magyar Pszichológiai Szemle* 66 (3): 507–5, 2011, 508.

²² RIDEG, Traumatizált nők reprezentációi, 106.

²³ BOZSÓ, i.m., 109 – 110.

feldolgozása kiterjesztődik a nemzetre is. Hiszen nemcsak egyes embereken, de „egy egész ország asszonyi testén tesz erőszakot egy külső hatalom”.²⁵ Észtország bevétele, megszállása, kizsákmányolása a szovjetek által, és általánosan bármilyen politikai birtokba vétel párhuzamba vonható a nők kihasználásával, a rajtuk elkövetett erőszaktevéssel. A testi erőszak, a nemi erőszaktevés a diktatúrák, autoriter rendszerek számára a hatalomgyakorlás eszközei, melyek megtörik az egyént. A regényben a községházán erőszakolják meg Aliidét, Ingelt, és Lindát, kihallgatás közben, vállomástételre kényszerítve és megalázva a kiszolgáltatott nőket. Az intézményes térben és a politikai hatalom képviselőinek tudtával, részvételével elkövetett nemi erőszak egy hatalomgyakorló, elnyomó stratégia része, amelyet a háború utáni kommunista hatóságok használnak az alávetett nők megfélemlítésére, megalázására. Így ez egyszerre az intézményes hatalom és a férfiuralom által is meghatározott. Borgos Anna szerint ez az egyéni és politikai szintér egymásba fonódásának is a lenyomata.²⁶ Ugyanis a regény az észt történelem eseményeit dolgozza fel női szempontból, azt, hogy hogyan válhat az elnyomó politikai rendszer kollektív tapasztalata egyénivé az egyes (női) sorsokon keresztül.²⁷

Bántalmazott gyermek és traumatizált férfi

Fontosnak tartom még megemlíteni a gyermekként megélt és hatásukat még gyermekkorban kifejtő traumákat, Linda karakterére kitérve. Azon kívül, hogy kislány korában Linda is kihallgatás és erőszak áldozata lesz, melynek következtében egész életére majdhogynem néma marad, más bántalmazások is érik őt. A regényben van utalás arra, hogy Aliide, a fájdalomtól, féltékenységtől, tehetetlenségtől fűtve, mintegy bosszúból, készakarva bántja Lindát, amikor Ingelék nem látják: „ilyenkor titokban megcsipkedte, néha megbökte egy tűvel, és a gyerek sírása titkos gyönyörűséggel töltötte el.” (124.) A szexuális erőszak, illetve az otthon elszenvedett bántalmazások, a rá irányuló figyelem és gondoskodás időszakos hiánya ahhoz vezet, hogy bántani kezdi önmagát: „Aliide egyszer rajtakapta a kislányt, amint villával szurkálta a saját kezét. Linda erősen koncentrált, ugyanakkor mintha nem lett volna jelen, szorosra font copfjaitól halántéka megfeszült. Nem vette észre Aliidét. A tenyere közepére célzott, és lecsapott. Tekintete üveges volt, egyetlen arcizma sem rándult,

²⁴ UO.

²⁵ TURI Márton, Bevezetés a kiszolgáltatottságba. Sofi Oksanen: Tisztogatás. *Új Forrás*, 43(4): 80–83, 2011, 88., RIDEG, Traumatizált nők reprezentációi, 107 – 108.

²⁶ BORGOS Anna, Sofi Oksanen: Tisztogatás, 2012. <http://gyogyitonokert.hu/wp/gyogyitonok/konyvajanelo/> (utolsó megtekintés: 2023.12.23.), RIDEG, Traumareprezentációk, 241., RIDEG, Traumatizált nők reprezentációi, 100-101.

²⁷ RIDEG, (Poszt)kommunista női reprezentációk, 41.

amikor a villa telibe találta a tenyerét, csak a szája nyílt el, hang nélkül.” (169.) Mindez egybecseng Judith Herman állításaival, aki szerint a bántalmazott gyerekek előbb-utóbb felfedezik, hogy a kiüresedettség, a teljes elhagyatottság érzése a testüket érő erős fizikai behatással szüntethető meg a leghatékonyabban. Akaratlagosan okoznak maguknak sérüléseket, míg ez határozott megnyugvást és megkönnyebbülést nem vált ki; a testi fájdalom sokkal jobb az érzelmi fájdalomnál, amelyet helyettesít.²⁸ A bántalmazott gyerekek felnőtt korukban az autonómia, az alapvető bizalom, az identitás, valamint a stabil kapcsolatok kialakításának képessége terén komoly hiányosságokkal küzdenek. Mindezen okok miatt nagy a veszélye, hogy felnőttként ismételtén áldozattá válnak, főleg azok a nők, akik gyerekkorukban szexuális visszaélések elszenvedői voltak.²⁹ A gyerekként bántalmazottak később saját gyerekeik érdekében gyakran olyan gondoskodó és védelmező képességeket tudnak mozgósítani, amelyekre önmaguk érdekében sosem voltak képesek, minden erejükkel próbálják saját gyerekeiket megóvni attól a sorstól, amelyben nekik maguknak részük volt.³⁰ Ez az ösztönös védelmezés Lindán is megfigyelhető, például abban a jelenetben, amelyben Zara elmeséli neki, hogy egy fekete Volga majdnem elütötte őt, mire anyja pofon üti lányát, és arra kéri, hogy soha ne menjen ilyen autó közelébe. Linda szemének éles, tiszta villanása megrendítette Zarát, anyja egyébként többnyire kifejezéstelen arcán akkor valamiféle iszonyat suhant át.

Bár a *Tisztogatás* alapvetően nőregény, nők és női traumatapasztalatok vannak a középpontban, tévedés lenne azt állítani, hogy a traumák csak a nőket érintik. Dánél Mónika és Pieldner Judit szerint a regény férfi szereplőit vagy elsodorta a háború (mint például Aliide és Ingel apját), vagy ők a hatalmi gépezet megtestesítői és a rendszer agitátoraiként élvezik az életet, vagy pedig azzal szembefordulnak és ellenállókként az erdőben, pincében rejtőznek évekig.³¹ Különösen a háború, vagy más válsághelyzetek generálhatnak traumatikus tapasztalatokat az egyén számára, személyes és családi traumákat egyaránt. Hans számára a háborúban való részvétel, majd a bujkálás, a bezárva levés, a szeretteitől való megválás, az ő hiányuk, saját lakásában a legnagyobb ellenség, egy orosz kommunista jelenléte mind traumát okozó tényező lehet. Emellett a regény Hans példáján keresztül azt is megmutatja, hogy nem csak a nő, de a férfi is tárgyiasulhat, és válhat egy másik ember számára olyasvalakivé, akinek nem fontos a lelki világa, csak az, hogy ennek a másinak a tulajdonát képezhesse. Aliidevel való kapcsolatában csak a vágy tárgyaként kap szerepet, funkciója pusztán az, hogy fizikailag

²⁸ HERMAN, *i.m.*, 88.

²⁹ *Uo.*, 89 – 90.

³⁰ *Uo.*, 92.

³¹ DÁNÉL Mónika – PIELDNER Judit, *Klikkrec* (Sofi Oksanen: *Tisztogatás* c. könyvéről). *Látó*, 24 (6), 2013, 2.

fennmaradjon, hogy Aliide érzelmeinek folytonos táptalaja legyen.³² Hans rémálmai, hallucinációi a poszttraumás stressz-zavarra vallanak. Az pedig, hogy bizonyos helyzetekben váltig meg van győződve arról, hogy Ingel valóságosan ott áll előtte, jelzi pszichikai állapotának meg bomlását, amelyet utolsó bejegyzése is tanúsít, azt állítva, hogy Ingellel eltervezték, hogy megkeresik Lindát, miközben Ingelről még hírt sem kaphatott Szibériából.

Trauma és test

A traumához szorosan kapcsolódik a test, testiség. Maga a trauma szó elsődleges jelentése az orvostudományban is a testi, fizikai sérülésnek felel meg. Emellett az erőszak tétel, ami a trauma forrása, a testen keresztül történik, a hatalom a testre és testen gyakorol hatást. A regényben a legembertelenebb bántalmakat elszenvedett női szereplők, Aliide és Zara test-tapasztalata között párhuzam fedezhető fel: mindkettejük teste az embertelen megszegényítés tárgya, továbbá saját testük idegenségérzete is hasonló.³³ Aliide a község házában összeomlott állapotában egy légy szemszögéből tekint „levált” testére, ez pedig párhuzamba vonható Zara testtapasztalatával, hiszen amikor Aliide háza előtt magához tér, új helyzetéből, új pozíciójából szemléli sebesült testét.³⁴ Az elszenvedett bántalmak utáni öntudatra ébredés is az idegen test tapasztalatával jár a két nő esetében:³⁵ „Éjszaka volt. Melyik éjszaka? Egy nap telt el, vagy kettő, vagy csak egy éjszaka?” – eszmél fel Aliide a község házában elszenvedett bántalmazás után, s azon gondolkodik, „át tudja-e emelni a lábát a szülőháza küszöbén, képes lesz-e beszélni a többiekkel?” (147.) Aliide is ugyanúgy egy elfogadható történetet keres, letagadva, elhallgatva a kihallgatása során történeteket, ahogyan Zara is a saját történetét keresi, egy érvényes narratívát, amikor Aliide konyhájában mindenfelét kitalál a múltjára vonatkozóan. Ezáltal az összefüggő történet hiánya is közös lesz a két nő sorsában, csakúgy mint a fizikai fájdalmak révén való öntudat, illetve a saját test idegen testként való tapasztalása. A test és psziché nem értelmezhető a térjelentésektől elszakítva, hisz „a tér annak a módja, ahogyan a test testként realizálódik.”³⁶ Amikor tehát Aliide és Zara az erőszak következtében elveszítik önmaguk testi és tudati valóságát, a tér és az idő jelentései is transzformálódnak, határai elmosódnak: „A szoba közepén lévő nő fejét

³² FLEISZ Katalin, Válság és trauma nyelvi elmondhatósága. Sofi Oksanen: Tisztogatás. *Korunk*, 24(2): 99–102, 2013, 100.

³³ RIDEG, Traumatizált nők reprezentációi, 109.

³⁴ „Mintha csak számba vette volna testrészeit, talán összeszámolta őket, kar, csukló, tenyér, a kezét is végigfuttatta rajtuk, valamennyi ujj a helyén van. [...] A lány közelebb húzta magához papucsos lábát, és a bokáját szemlélte. Nem úgy, mint aki attól tart, hogy kifecamodott vagy eltört a bokája, hanem mint aki nem emlékszik rá, milyen formájú is egy boka [...]” (OKSANEN 2010, 14.)

³⁵ FLEISZ, i.m., 110.

³⁶ RIDEG, Traumareprezentációk, 247., RIDEG, (Poszt)kommunista női reprezentációk, 45.

vödörbe nyomták. Aliide odakint volt a nedves földön, orrában föld, hajában föld, fülében föld, és kutyák szaladgáltak át fölötte, tappancsuk alatt benyomódott a föld, amely lélegzett és jajgatott [...]. És valahol krómbőr csizmák, valahol bőrkabát, valahol vodka hideg szaga, valahol orosz és észt keveredett [...].” (145.); „Zara körül az erdő lélegzett és köhécselt, a verejték kihűlt, és újra felmelegedett.... Az út nem ágazott el, de a gondolatai el-elakadtak, majd újra összefonódtak, kitisztultak és elhomályosultak.” (272 -273.)

A traumát elszenvedett nők önmagukról a fizikai fájdalom révén szereznek tudomást. A test felőli írásmód, a test mint a múltbeli történések, fájó sebek lenyomatainak hordozója jelenik meg a regény következő részében: „A lenvászon törülköző alól kilátszott a lány zúzódásokkal teli lábszára. A harisnyanadrág valamelyest tompította a nyomokat, de most a lába és a karja csupaszon virított, libabőrösen és még nedvesen a fürdővíztől. A mellén húzódó sebhely beleveszett a törülközőbe”. (41.) Az idézet is mutatja, hogy a test mint fájó seb nyelviileg a szaggatott tudatállapot és tárgyilagosság által reprezentálódik a szövegben.³⁷

Trauma és nyelv

Igaz, hogy a traumára adott elsődleges reakció a hallgatás, az elmond(hat)atlanság, azonban a trauma egyfajta feldolgozásra kerül, ha narratívába helyeződik.³⁸ A trauma irodalmi értelemben elmondhatóvá válhat, ha létrejön az ehhez szükséges nyelv. A traumaelmélet szerint a traumáról szóló irodalom – traumaszövegek – és ezek értelmezései – másodlagos traumaszövegek – is segítenek feldolgozni a traumát, csakúgy mint a róla való beszéd, hisz színre viszik ezt a bizonyos törést, egyéni és kollektív szinten egyaránt. Ez viszont azt vonja maga után, hogy át is adható, közvetíthető a traumatikus tapasztalat a szövegeken keresztül, és ugyanakkor annak megértése is lehetővé válik.³⁹

A regény jelentős részében az író redukzív nyelvhasználatot alkalmaz, mely imitálja a KGB által használt tárgyiasító nyelvet. Ez a nyelv a női test tárgyiasításával kapcsolódik össze, és azt sugallja, hogy az egyénnel bármi megtehető. Rideg szerint azokban részekben azonban, amelyekben a női szereplők (különösen Aliide) számára traumatizáló események játszódnak le, az író figuratív, képi nyelvet használ.⁴⁰ Trauma az irodalomban tehát alakzatként lehet jelen, a trauma nyelvi reprezentációja metaforikusan válik lehetségessé.⁴¹ A

³⁷ FLEISZ, i.m., 101.

³⁸ FLEISZ, i.m., 99. RIDEG, Traumatizált nők reprezentációi, 111.

³⁹ UO. 7..

⁴⁰ I. például a fentebb idézett községvázi jelenetből származó idézetet, ahol a test anyaggá válása, anyagként kezelése már metaforikusan jelenik meg, ellentétben a redukzív nyelvezetet alkalmazó részekkel.

RIDEG, Traumareprezentációk, 244. RIDEG, Traumatizált nők reprezentációi, 104.

⁴¹ Takács, idézi RIDEG, Traumatizált nők reprezentációi, 104.

leíró és elbeszélő, – illetve leírható és elbeszélhető – részek objektív, érzelemmentes nyelven fogalmazódnak meg, míg a prózanyelven elbeszélhetetlen trauma figuratív nyelv által ábrázolódik.⁴²

A traumatapasztalatok figuratív nyelvvel történő leírásainak jelentős része egy szenzuális nyelvezettel történik, amelyben intenzív, érzékletes képek dominálnak. Ezek egyrészt egy elképzelt, alternatív valóság Aliide fejében történő megalkotásához és átéléséhez kapcsolódnak, minthogy ezáltal a legtöbb érzék bevonásával csaknem fizikailag is megélhetővé tett valóság által próbál a kínzásnak alávetett nő leválni a traumatikus jelenről: „vakondok volt, aki földkupacokat túrt az udvaron, ahol eső és szél illata áradt, a nedves föld lélegzett és zsibongott”. (144.) Másrészt, a kínzás valóságának többnyire undorkeltő leírása főként hangok, és kellemetlen szagok révén jelenítődik meg, minthogy Aliide látás hiányában ezekre az érzékeire támaszkodhat a pincében. Azonban ezek a hanghatások és szagok is részletesek, mivel, bár Aliide próbál elszakadni a pince valóságától, amit érzékel az intenzív tapasztalatként mégis kitörölhetetlenül beépül elméjébe (például krómbőr csizma hangja, vodka hideg szaga, rothadt nyelvek sziszegése). A traumatikus esemény szenzorosan és ikonikusan rögzítődik, és így a róla való emlékek sincs verbalizálható formája, mivel érzéki és képi szinten jelentkezik.⁴³

Ebba Witt Brattström a *Tisztogatás* elemzésekor a szomatikus nyelvezet vagy írásmód fogalmával⁴⁴ írja le azt, ahogyan a belső érzések kivetülnek a külvilágba, vagy testi reakciókban nyilvánulnak meg. A félelem fizikai reakciókat vált ki Aliideből, például a községházára menet, amikor Martin, a férje odahívhatja őt: Aliide mindentől megriad, tenyerét harapdálja, szája kiszárad, térde megroggyan. De a regényben van példa arra is, amikor a szereplő lelki vagy fizikai állapotának a környezetre való kiterjesztése ölt testet. Például, Aliide és Zara közös tapasztalata, hogy lábuk alatt a föld hullámszik és zihál, az erdő liheg, köhécsel: „Aliide fáradt volt, és fáradt volt alatta a föld is, amely hullámszott és zihált, mint a haldokló mellkasa.” (242.), „Zara körül az erdő lélegzett és köhécselt” (272.), „Zara erőtlennül rogyott le a rejtkehely padlójára. A falak lihegtek, a padló zihált, a deszkák nyirkot leheltek magukból.” (286.)

⁴² RIDEG, Traumareprezentációk, 250.

⁴³ MENYHÉRT, *i.m.*, 25. Vö. a dolgozat 1. lábjegyzete.

⁴⁴ WITT-BRATTSTRÖM, Ebba, *The Dark History in Sofi Oksanen's Writing*, 2014.

<https://nordicwomensliterature.net/2014/12/01/the-dark-history-in-sofi-oksanenswriting/> (utolsó megtekintés: 2024.06.11.)

Dánél Mónika szerint a regény az érzelmekről való beszéd hiánya, „észtsége” és a nyelvkeresésre tett kísérlet kettőségében feszül. A Szibériába deportáltakat hallgatásra kényszerítették, a megerőszakolt nők hangját pedig a szégyen és a trauma veszi el. Pieldner Judit szerint kétféle elhallgatás létezik a regényben: áldozati és áldozattevői.⁴⁵ Szerinte Aliidere mindkettő érvényes, mely meglátást kiegészítenék azzal, hogy ugyanez Zaráról is elmondható. Aliide egyértelműen áldozata lesz az elnyomó hatalmi rendszernek, de ez a rendszer az áldozatait megtöri és elkövetőkké változtatja, áldozattevésre kényszeríti. Aliidenak kényszerből bántania kell unokahúgát, Lindát, akit Ingellel együtt, ha nem is közvetlenül, Szibériába küld. Ezek a tettek pedig ugyanúgy nem öltenek nyelvi formát és nem jutnak kifejezésre, Aliide nem ad nekik hangot, néma marad ezekre nézvést is. Zara sorsa ugyancsak az elmondhatatlanságra épít, ezért sem áll össze összefüggő történeté.⁴⁶ Áldozati szerepéről, amelybe került, szenvedéseiről, illetve az elkövetett gyilkosságról nem általa értesülünk, Aliidenak sem ő maga beszél ezekről. Aliide is, az olvasó is, Pasáék és az általuk mutatott képek révén szerez tudomást Zara sorsáról, tetteiről.

Traumaelbeszélés: töredékesség és heterogenitás

A regény narratív megoldásaival kapcsolatban a szakirodalom hangsúlyosabban a narráció „traumatizáltságára”, azaz felszabdálódására, töredezettségére világít rá.⁴⁷ Ez összefüggésben áll az eddig tárgyalt kulcstémákkal, különösen a traumával és a testtel. A trauma hatására az identitás felszabdálódik, töréseket hoz létre az identitás elbeszélésében is (ahogy Zara és Aliide saját történetkeresésében, összefüggő történeteik hiányánál láttuk), és ugyanígy a narráció is „traumatizálttá”, töredezetté válik a regényben. A nagy történelmi narratívák is elveszítik érvényességüket, és kialakulnak az ellenelbeszélések, azaz az identitás története és az ország története, a kollektív emlékezet is felszabdálódik.⁴⁸

A regény szerkezetére vonatkozólag a legtöbb tanulmány az epizodikusságot, „puzzleszerűséget” emeli ki (mely ugyancsak a töredezettséggel van összefüggésben), azt, ahogyan a különböző nézőpontok, korszakok és szövegtípusok (napló, jelentés, levél, mottók) váltakoztatásával áll össze a történet, és az olvasó feladata összerakni egy egésszé az elszórt nyomokat.⁴⁹

⁴⁵ DÁNÉL – PIELDNER, i.m., 1.

⁴⁶ FLEISZ, i.m., 110.

⁴⁷ BOZSÓ, i.m., 107-108.

⁴⁸ RIDEG, Traumatizált nők reprezentációi, 107-108.

⁴⁹ TURI, i.m., 81., THOMKA Beáta, Kelet-Európa, millenium és punk etika. Sofi Oksanen: Tisztogatás. *Jelenkor*, 54 (5): 572–576, 2011, 573, 574., THOMKA Beáta, Ész történelmi trilógia. Sofi Oksanen regényei. *Literatura*, 40 (4): 354–364, 2014, 573, 574.

A regény szerkesztésmódján belül tárgyalható a mű heterogenitása, különmemű fragmentumokból való összerakottsága, komplexitása. A már említett naplóbejegyzések, titkos KGB-jelentések, illetve mottók csak a leghangsúlyosabb szövegalkotó komponensei a regény struktúrájának. Azonban ha alaposabban végigforgatjuk a könyvet, észlelhetünk más, szemmel látható, az elbeszélő narrációtól eltérő (a legtöbb esetben a dőlt betűvel szedés tipográfiai eltérést is mutat) szövegrészeket, melyek leginkább versek, énekek, hírek (rádió- és újsághírek), folyóiratok szövegrészletei. Ezek az olvasó számára fizikailag is érzékelhető, a tipográfiai szedés miatt különmeműként olvasható részek, fragmentumok. Vannak azonban olyan részek is, például a nyelvtől eltérő médiumok textuális lenyomatai, amelyek a szöveg közvetítésén keresztül jutnak el hozzánk, (pl. fényképek, filmek), vagy a szereplők fejében léteznek (kitalált vagy hagyományozott történetek). Ezeknek jelentése, funkciója van a történetben. Nemcsak az események láncolata, de a szereplők története, múltja, identitása, illetve Észtország története is ezekből a fragmentumokból rajzolódik ki az olvasó és a regény egyes szereplői számára is.

Zara története például különböző fragmentumok által tevődik össze Aliide fejében: kitalált történetekből (amelyeket Zara mesél el neki saját magáról, és amelyeket Pása mond a lányról), illetve a Pása által készített és megmutatott fényképekből kell összeraknia Zara történetét. Hasonló módon, Zara is képek (az Aliidet és Ingelt ábrázoló kép, illetve később a búvóhelyen megtalált kép Hansról) és történetfoszlányok (nagyamája történetei, az Aliideből kiszedett töredékes információk, illetve Hans naplóbejegyzései, amelyeket, bár a regény ezt már nem mutatja meg nekünk, a történet idején kívül Zara elolvashat) révén jut el Aliide történetéhez. A múlt fragmentumokból való rekonstruálása – Zara esetében – összefüggésben áll Marianne Hirsch *post-memory* (utóemlékezet) fogalmával, amely a traumatikus tapasztalatokat elszenvedett túlélők (akik lehetnek áldozatok vagy elkövetők is) és az őket követő generáció kapcsolatát írja le. Továbbá azt a folyamatot, ahogy a traumatikus emlékezet áttevéődik a második generációra olyan történetek, képek, viselkedésminták segítségével, melyek között ez a generáció felnőtt.⁵⁰ Ebből is látható, hogy az utóemlékezet töredékes: hiányzó vagy hiányos, töredékes történetek, a múlt részleges nyomai hozzák létre. A regényben Zara képviseli a túlélők utáni generációt, aki fényképek és töredékes történetek

⁵⁰ HIRSCH, Marianne, The Generation of Postmemory. *Poetics Today* 29:1, Porter Institute for Poetics and Semiotics, Columbia, 2008, 4. Lásd még: „»Postmemory« describes the relationship that the »generation after« bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before — to experiences they »remember« only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. HIRSCH, Marianne: *An Interview with Marianne Hirsch*. <https://cup.columbia.edu/author-interviews/hirsch-generation-postmemory> (Utolsó hozzáférés 2024. 05. 03.)

révén jut el a múlt családi/személyes és kollektív traumáinak megértéséhez, megéléséhez, emlékéhez. Az olvasónak is ezek a töredékek állnak rendelkezésére, hogy egészé tegye a szereplők történetét, a regény cselekményét (amihez hozzájárulnak a KGB-jelentések is), illetve, hogy képet kapjon a korabeli Észtországról, rádió-és újsághírek, énekek, folyóiratok töredékeiből. Ezek a töredékek, nyomok egymástól eltérő médiumokra utalnak, mint például az írott (pl. újság) vagy a beszélt nyelv (rádió), az álló- (pl. fotó a nővérekről) vagy a mozgókép (pl. propaganda filmek, videoklipek). Az intermediális utalások, az eltérő médiumok textuális nyomai és a szöveg fragmentáltsága összefügghet a traumának az emlékezetben és az elbeszélésben töréseket létrehozó működésével, az (egyéni és kollektív) trauma kimondhatóságának, elbeszélhetőségének kérdésével, illetve az emlékezet többirányú, különböző érzék(elés)i tapasztalatokat egymásra rétegző, kollázsoló működésével. A töredékesség, a megszakítottság a hallgatással, elhallgatással, a kimondható és a kimondott részlegességével is összefüggésben van, illetve a traumatizált test és identitás viszonyával (pl. a saját test és identitás képek általi percepciójával).

A regény eseményeit Zara Aliide házához való érkezése váltja ki. Ezt a megérkezést pedig egy történet-fragmentumon és egy képeslapra való intermediális utaláson keresztül láttatja a regény. Ez a történet, egészen pontosan legenda, Koluvere hercegnőjéről szól, amelyet a nagymamája mesélt Zarának gyerekkorában. A legenda így Zara identitásának része, alkotóeleme lesz, saját történetének részévé válik. Zara Augusta, Koluvere hercegnőjének történetére emlékezve keresi az utat Aliide háza felé, miután megszökött Pásáéktól. A legendán keresztül érkezik meg Aliidehez, illetve a képeslap segítségével, melyet szintén a nagymamája adott neki, hátoldalára felírva saját észtországi szülőháza címét és a falu (Koluvere) nevét. Augusta is ugyanazt az utat tette meg Koluvere váráig, mint Zara a menekülés közben. Az Aliidénak előadott történetét a lány részben Augusta hercegnő meséjéből szövi, a raboskodás, az örült férj elől való menekülés narratíváit Zara beépíti saját kitalált történetébe, így a legenda ebben a tekintetben is identitásának része lesz. Aliidénak először a kitalált, megkonstruált történetből kell kihámoznia a valós információkat Zaráról. A regényben a hercegnő alakja egyszerre azonosul Zara személyével („az örült és síró nő története. Talán ő maga is örült”, 274.), illetve Aliide és Ingel személyével („Segíts, Augusta, zakatolt Zara fejében, és Augusta, Aliide és a nagymama arca összemosódva eggyé vált benne”, 274.).

A mű heterogenitásához járulnak hozzá, illetve a cselekmény szintjén szorosan összefüggésben vannak Zara érkezésével az újságpapír-töredékek, melyekkel Aliide felcímkézi salátásüvegeit: „Aliide összerendezte, de keze nem remegett, amikor a

vegyessalátás-üvegek oldalára kezdte felírogatni a dátumot. Egy részükre újságpapír-darabkák tapadtak, *az idei bűncselekmények 18 százalékát felderítették*, olvasta az egyiken, és horgocskát rajzolt rá annak jeléül, hogy a gyengébb eresztésből való. A Tallinn első szexboltjáról szóló hír a jobb fajtához tartozók jelét kapta. A töltőtoll kiszáradóban volt, Aliide dörgölgette a papíron. *Az első napokban külön gondot jelentettek a légyrajként bezúduló gyerekek, akiket távolabb kellett tartani az üzlettől.* A papír elszakadt [...] A dátumok reszkető kézzel íródtak. Abba kell hagyni, majd később folytatja.” (43. – kiemelés az eredetiben) Ezek a hírek egyrészt a korabeli Észtország mindennapi eseményeiről, társadalmáról adnak számot. Másrészt a bűnözésről és szexuális tartalmakról szóló hírek pszichés és szomatikus, testi reakciókat váltanak ki Aliidéből, akinek az üvegek felcímkézésének kezdetekor nem remegett a keze, de a hírtöredékek akaratlan elolvasása után a dátumok már „reszkető kézzel íródtak”. A bűncselekmények, a szexbolt, a légy-metaphora, a szexualitásukat korán megélő gyerekek olyan traumatikus emlékeket hívhatnak elő Aliide tudatalattijából, mint a saját testén tapasztalt bűncselekmények, a községházán töltött éjszaka, amikor léggyé lényegült át, Linda, aki gyermekként vesztítette el ártatlanságát őmiatta, vagy a nővére ellen elkövetett bűnei Kärbes (légy) álnéven működő ügynökként. A remegő kezekig egyfajta fokozatosság vezet el (ahogy a hírek intenzitása is egyre fokozódik): először horgocskákkal jelöli a gyengébb eresztést, a szexbolt híre a jobb fajták jelét kapja, a légyrajként a boltba bezúduló gyerekek híre már szakadást hoz létre a papíron (és a lelki sebeken). A felcímkézés mozzanata egybeesik Zara érkezésével, amely kizökkenti Aliidet – a megrázó hírekhez hasonlóan – mindennapjainak ritmusából.

A regény talán legkiemelkedőbb intermediális utalása annak a családi fényképnek az ekphrasztikus leírása, amely Aliidet és Ingelt ábrázolja fiatalkorukban, és amelyet Zara a nagyanyjától kapott. A fénykép az olvasó szeme előtt Zara és Aliide leírása révén rajzolódik ki. Azaz tulajdonképpen a szövegben ekphrasztikus leírás által jön létre a fotó. Ez Irina Rajewski szerint olyan intermediális utalás, melyben az adott médium (a mi esetünkben a regény szövege) tematizál, felelevenít, vagy imitál egy másik médiumot, a saját médiumspecifikus eszközei révén.⁵¹ Előbb Zara perspektívájából látjuk, és kapunk róla egy kezdetben viszonylag objektív leírást: „A fényképen két fiatal lány áll egymás mellett, a kamerába néznek, de nem mernek belemosolyogni. A csípőre simuló ruha kissé furán áll rajtuk, az egyik lány ruhájának szegélye jobb oldalt felkapott. Talán hátul meggyűrődött. A másik lány délcegebb tartású, keblei dúsak, dereka karcsú. Egyik lábát öntudatosan előbbre

⁵¹ RAJEWSKY, I. O., Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités / Intermediality*, (6), 2005, 53. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>

tolja, fekete harisnyába bújtatott kecses formája jól kivehető a képen.”, 98-100.) A nézői szubjektivitás akkor jön be a leírásba, amikor egy, a képen nem látható dologról van szó: nem látszik a képen a ruha hátulja, csak Zara feltételezi, hogy gyűrött lehet. Ahhoz, hogy megállapítsa, a fényképen levő nő öntudatosan tolja előre a lábát, kell, hogy ismerje Ingel, a nagymamája személyiségét. A további részben még személyesebbé válik a fénykép értelmezése: „A ruha mellrészén van valami jelvény: egy négylevelű lóhere. A képen nem látszik tisztán, de Zara tudja, hogy a Vidéki Ifjúság nevű szervezet jelvénye, mert a nagymama mesélt róla. És ahogy most nézte a képet, észrevett valamit, ami korábban elkerülte a figyelmét: a lányok arcáról valami nagy-nagy ártatlanság sugárzott, és ez a nagy-nagy ártatlanság zavarba ejtette.” (98.) A képen nem látszik jól a jelvény, a felismeréshez szükség van egy háttértudásra, amit Zara a nagymamájától szerzett meg. Ezen a ponton (vagyis a jelvény kapcsán) egyezik Zara és Aliide képleírása. Aliide csodálkozik, honnan kerülhetett elő a fénykép, az is felmerül benne, hogy Ingel rejtette el a tapéta hasadékaiba, bár nem tudná mivel magyarázni ezt a cselekedetet Ingel részéről: „Igaz, Ingel mellén látható a Vidéki Ifjúság jelvénye, de olyan parányi, hogy Ingelen kívül más észre se venné.” (214.) Azonban Zara észreveszi a jelvényt, ugyanis ő Ingel szemével (is) látja a lányokat a képen. A fénykép a test, a valóság egyfajta lenyomata, tehát indexikusság jellemzi. Azonban a fotográfia nemcsak regisztrálja, hanem keretezi, értelmezi is a valóság egy töredékét. A fotót továbbá (ami tehát már önmagában is a valóság egyfajta értelmezése) többféleképpen lehet nézni, olvasni, attól függően, hogy milyen háttértudása van a szemlélőnek,⁵² vagy, hogy milyen emlékeket, asszociációkat idéz fel a kép a szemlélő tudatában. Zarában például a valaha általa is birtokolt, majd elveszített ártatlanság képzetét ébreszti fel. Ez összefüggésben van Hirsch azon megállapításával, hogy a fényképek olyan felületek, amelyekre saját vágyainkat vetítjük ki, ezáltal mi is formáljuk, létrehozuk a látványt,⁵³ ahogy Zara esetében az ártatlanság vágya. Aliideben pedig a fénykép látványa előhívja a napot, amelyen az készült és asszociatív módon minden érzetet, mely ehhez a naphoz társult emlékeiben: „Aliide emlékezett a napra, amikor elmentek B. Veidenbaum Modern Fényképészetébe. Ingel betöltötte a tizennyolcat. Beültek a Dietrich kávézóba, Ingel varsói kávét ivott, Aliide forró csokoládét. A csokis linzer szétolvadt a szájukban, és illatoztak a jázminbokrok...Dohányfüst illata, újságpapír zizegése. Akkoriban még mindent együtt csináltak.” (213 – 214.) A prousti

⁵² „photographs are often considered to have evidential power, but readings of them can vary dramatically depending on the historical, social, and cultural situation as well as one’s subjective viewpoint and intention.” lásd: LEHTIMÄKI, Markku, *Invented Images: Photography, Experience, and History in Sofi Oksanen’s Novels. Image & Narrative* 20 (3), 2019, 29. <https://www.risejournal.eu/index.php/imagenarrative/article/view/2290>.

⁵³ HIRSCH, i.m., 18.

emlékezés-mechanizmusra rájátszó emlékképek megegyeznek Ingel emlékeivel, melyeket Zarának is elmesélt, és amelyek oly elevenen éltek tovább a lányban, mintha ő maga is átélte volna azokat: *„Zara megtarthatta magának [...] azokat a ritka történeteket, amelyeket a nagymama mesélt neki [...] a kávézóról, amelynek csokis linzere szétolvadt az ember szájában, és amelynek a kertjében jázmin illatozott, német nyelvű újságok lapjai zizegtek [...] Téli estéken a tűzhely melegében málnalekváros kenyér, hozzá hideg tej! Ribizlisörp!”* (51.) A csokis linzer íze, a jázminbokrok illata, az újságpapír zizegése Aliide és Ingel emlékezetében is ugyanúgy él tovább. A valóság szubjektív percepciója tehát a testvérek esetében hasonlóképpen működik, és a közös emlékezetre, közösen megélt múltra utal, mely az időbeli és térbeli távolságon keresztül is összeköti a két testvért. Bár a fénykép Aliideben és Zarában különböző asszociációs és emlékláncokat indít el, az ő érzékelésüket is összeköti a jelvény felismerése. A fénykép mind Aliide, mind Zara fragmentált történetének és identitásának a része: Aliide fiataalkori énjét és múltját fedezi fel a képen, Zara pedig önmaga egykori ártatlanságát ismeri fel a két nőben. Emellett ez a kép segíti őt abban, hogy megőrizze én-tudatát a nehézségei közepette is („Továbbra is vigyázni fog rá, bár a testében már semmi nem az övé, minden testműködése Pása engedélyétől függ, vécére is csak Pása engedélyével mehet”, 99.). Ez a fénykép az egyetlen, amit korábbi önmagából és múltjából megtarthatott, ez az egyetlen kapaszkodója, ami megmenti őt attól, hogy teljesen idegenné váljon saját maga számára, ami megkülönbözteti önmaga számára Zarát Natasától. Mindezek alapján elmondható, hogy a fénykép összekapcsolja Zara, Aliide és Ingel narratíváit, modellezi történeteik, sorsaik kapcsolódását.

Azután, hogy Zara megmutatja a fényképet Aliidenak, a képen szereplő másik nőről, Ingelről, Aliide nővéréről kezd kérdezősködni. Aliide, hogy kitérjen a válaszok elől, és, hogy elterelje a beszélgetést Ingelről, egyre jobban felhangosítja a rádiót, így a múltról és a múltbeli traumákról való hallgatást, kimondatlanságot egy másik médium felhangosítása által tartja fenn: *„Aliide felhangosította a rádiót. Éppen egy csalódott kommunista nyílt levelének utolsó szavai hangzottak el.”, „.....Amikor nem tudunk tejet adni a gyerekeinknek, és cukorkát sem, hogyan lesz belőlük egészséges ember? [...] ...Évszázadok során a génjeinkbe programozták a rabszolgaszellemet, amely csak a masszív erőt és a pénzt ismeri el, így aztán nem kell csodálkozni, hogy..., ...az ország békéje érdekében valamelyik nagyhatalomtól kellene védelmet kérniünk, például Németországtól. Csak a diktatúra vethetne véget Észtországbán a jelenlegi politikai intrikáknak, és hozhatná rendbe a gazdaságot...”* (102-104). A rádió felhangosításával, amelyben a 90-es évek politikai és gazdasági helyzetéről

tanúskodnak az elhangzott töredékes mondatok, Aliide nemcsak a lánnyal való beszélgetést szeretné elnyomni, de a saját belső hangjait is: büntudatát, emlékeit.

A nővérekről készült fotón kívül más intermediális utalás is történik fényképekre. A Pása által készített képek és videók Zaráról a fenyegetés eszközeivé válnak (a férfi azzal zsarolja a lányt, hogyha nem engedelmeskedik, elküldi családjának a felvételeket). De a fotózás, filmkészítés aktusa mint erőszaktevés, abúzus, testtől való megfosztás, hatalomgyakorlás is értelmezhető. Zara teste tárgyiasul, kiszolgáltatottá válik a kamera (és ezáltal mások) tekintetének. Fogvatartói kényszerítik, hogy visszanézze a felvételeket, amelyek elidegenítik őt saját magától: „A lány arca az ő arca volt” (222.), „Olyan sokszor kényszerült nézni a saját testét, hogy már idegennek érezte.” (264).⁵⁴

A fényképeknek fontos szerepük lesz, mivel Aliidenak is megmutatják ezek egy részét. Aliide ezek által tudja megérteni Zara trauma-történetét. Ugyanakkor ezek a felvételek nem alakítják Zara identitását, ugyanis személyisége leválik ezekről, a Pásáék fogságában átélt tapasztalatai nem hozzá, hanem Natasához tartoznak. Bár az események, amelyek velünk történnek, az identitásunk részét képezik, a traumatikus események kivételt képeznek, mert ezek legtöbbször nem épülnek be a személyiségbe, nem integrálódnak az egyén élettörténetébe, burkot képeznek, ahogyan azt a trauma kérdésénél már ismertettem („a trauma a feloldás hiányában külön „burkot” képez a sérült egyénben, nem képes integrálódni az élettörténetbe”).⁵⁵

A fényképek leírása Zara szemszögéből csak az általa elképzelt, vagy az ő emlékeiben megelevenedő képeket idézi, ugyanakkor elképzeli Aliide nézői reakcióját is: „Aliide a képekre mered, és látja azt az arkifejezést, amelyre Pása tanította Zarát, a szétnyílt ajkak közül kikandikáló nyelvet és mind az összes dákót. És aztán Aliide mindent elmond róla, persze, hogy beszélni fog, beszélnie kell, mert ezek után undorodni fog Zarától” (283.). Valóságos leírást Aliide szemszögéből látunk: „A fényképek csillogó nyugati fotópapíron készültek, Zara élénk színű rúzsa ragyogott a matt viaszosvászon terítőn. A pálcikaszerű szempillák szíromlevélként borultak a szeme alatt halványkékre mázolt, gyöngyházfényű bőrre. Az egyébként száraznak és vékonynak látszó bőrön rózsaszín pattanások dudorodtak. Garbója nyaka annyira tág volt, mintha valaki megrángatta volna” (284.). Ugyanis Aliide

⁵⁴ A Zaráról készült videókhoz szorosan kapcsolódnak azok az „oktató” videók is, amelyeket Pásáék nézettek a lánnyal: „Az első héten videókat nézett. Madonna és az Erotica, Erotica és Madonna. Egyedül volt. Az ajtó zárva. A szobában tükör. Megpróbált a tükör előtt táncolni, megpróbálta utánozni Madonna mozdulatait és hangját, nagyon igyekezett. Nem volt könnyű, bár a haja ugyanolyan szőkére festett és loknis volt, mint a Madonnáé.” (72.) A hasonló videók Zara identitásformálásához járultak hozzá. A Zarából Natasává válásnak egy állomása volt a Madonnává válás.

⁵⁵ RIDEG Béla, *Traumatizált nők reprezentációi...*, 106.

valóban látja a képeket, amelyeket Pása mutat neki, míg Zara csak találgatni tud a rejtekhely mögül, hogy mely képeket mutathatja meg az idős nőnek az ő volt fogvatartója. A leírás, amelyet az Aliide szemszögébe helyezkedő narrátor ad a képekről, az undor semmiféle jelét nem mutatja, sőt, inkább egyfajta szépséget lát meg (sziromlevél, gyöngyházfényű bőr), és együttérzés, az áldozattal szembeni empátia érezhető benne. Zara viszont a legrosszabb reakcióra számít, úrrá lesz rajta a megszégyenülés érzése, megpróbálja elterelni a figyelmét, eltávolodik gondolatban önmagától és a helyzettől. Aliide községházi traumatapasztalatához hasonlóan, az ő esetében is disszociáció lép fel, szétesik személyisége: „ő Lenin füle, szőrszál Lenin bajuszán, a papírmásé plakát papírmásé bajuszán, a plakát keretének egyik sarka, a gipszkeretről levált cikornya a szoba sarkában, krétapor az iskolatáblán.” (283.) A saját testén való kívülkerülés, annak fragmentálódása jelzi, hogy Zara számára re-traumatizáló hatással bír a fotó megmutatása, és a képre adott – általa mindössze csak elképzelt – nézői reakció. Zara ekkor újabb traumát él át, a fényképek készítésének traumatikus tapasztalataihoz hasonlóan.

A fénykép médiuma kapcsolatba hozható a tükörrel, a tükörkép tapasztalatával: a tükörbe nézés hatása párhuzamba állítható egy önmagunkról készült fotó szemlélésével. A regényben is láthatunk példát arra, amikor a szereplő tükörként tekint egy fényképre, illetve a fényképekhez hasonlóan a tükörkép is fontos szerepet kap az egyes szereplők identitásának megrajzolásában, formálásában.

Az Ingelt és Aliidet ábrázoló fénykép tükörként is értelmezhető Zara számára. Ez a tükör-kép egy kettős tükör, mivel saját egykori ártatlanságára ébreszti rá, de jelenbeli önmagát is látja a lányokban, mintegy kapcsolódási pontként realizálva az egymásra rakódó családi traumákat.⁵⁶ Érdekes módon azonban, azokon a képeken (és videókon), amelyek valóban őt ábrázolják, és amelyeket Pása készített róla, nem magát látja. Nem láthatja önmagát, hisz ellenkező esetben nem tudná megőrizni immár kettévált személyiségének azt a rétegét, amely az egykori Zarát képviseli („a videó nem róla szól, hanem Natasáról, soha nem szabad engedni, hogy Zaráról szóljon”, 223.).

A tükörmotívum mint sajátos médium megjelenései számottevőek a regényben, és szorosan fűződnek az identitás kérdéséhez. Aliide tükörbe néz, mielőtt megismerkedik Hanssal, és amikor még hiszi, hogy abban az évben valami jó dolog fog történni vele. Ekkor még egy kissé naiv, tiszta, ártatlan lány néz vissza rá. A következő alkalom, amikor látjuk Aliidet a tükör előtt, az az Ingelék házába való beköltözés napja, miután elkövette élete egyik

⁵⁶ RIDEG Béla, *(Poszt)kommunista női reprezentációk és ész történelmi traumák...*, 49.

legnagyobb bűnét, és Szibériába deportáltatta őket. Aliide, úgy tűnik, ekkor még nem érez büntudatot, nem csak, hogy szembe tud nézni magával, de még kacérkodik is sugárzó tükörképével, és még mindig hiszi, hogy együtt lehetnek Hanssal. Egyszóval, amikor Aliide tükörbe néz, álmait szövi a jövőről, és nem önvizsgálatot végez, nem önmagával és testvére ellen elkövetett bűnével néz szembe. A tükör Zara történetsíkjában is fontos: tükör előtt próbál táncolni, és próbálja utánozni Madonnát, a pop-ikont. A tükörben ekkor már nem magát látja, a teste sem az övé már. A gyilkosság után is figyeli saját testének tükröződését az ablakban. Itt már hangsúlyosabban jelenik meg a saját testtől való elidegenedés („Talán az idegen testet jobban cselekvésre lehet bírni a megfelelő pillanatban, mint a sajátját. Talán ezért ment ilyen könnyen”, 264.) Hosszú időn keresztül Pásáék uralták a testét, amit áruba kellett bocsátania, ily módon elidegenítették tőle azt. Ehhez hozzájárultak a vizuális anyagok is, amelyeket róla készítettek, s melyeket visszanézve kívülről, idegennek látta saját testét. Az átélt erőszakos tapasztalatokat Zara eltávolította magától, levált saját testéről, ez tette egyedül lehetővé, hogy túlélje a sok szörnyűséget, amelyek így nem vele, hanem Natasával történtek meg. Az identitás meghasonlása, kettéválása köszön vissza tehát azokban a részekben, amelyekben Zara tükörbe néz.

A trauma irodalmi értelemben vett elmondhatóságának, elbeszélhetőségének feltétele egy olyan irodalmi nyelv megtalálása Menyhért szerint, amely „nem elfedi a traumát, nem hallgat róla, hanem színre viszi a törést”, amely performatív módon beírja a szövegbe „a megszakítottság és a szorongás emlékét.” Amint a fentiekben láttuk, Oksanen, a regényében kialakított sajátos nyelvezettel nem elfedi, hanem felfedi szereplőinek traumáit: az emléketörésekkel megszakított, „traumatizált” narráció, a mediálisan különmemű töredékek színre viszik a törést, megszakítottságot, a reduktív és figuratív nyelvhasználat változtatása a kimondott részlegességével van összefüggésben. A test felőli, illetve a szenzuális és szomatikus írásmód pedig a testi és az érzékek általi emlékezet, és az ezek kiváltotta testi tünetek megjelenítését teszi lehetővé.

Antti Jokinen *Tisztogatása*

A továbbiakban a Sofi Oksanen regénye alapján, Antti Jokinen⁵⁷ rendezésében készült *Tisztogatás* című filmet elemzem a traumaelmélet és a traumafilmek paradigmáján, keretein

⁵⁷ Antti Jokinen finn származású, díjnyertes rendező és forgatókönyvíró. Filmes karrierje első rövidfilmjével, a *Fist Full of Sand*-del kezdődött, melyet az észak-karolinai egyetemi évei alatt készített. Egyetem után New Yorkba költözött és segédproducerként dolgozott, majd Finnországba visszatérve televíziós sorozatok készítésében vett részt. Első játékfilmjét 2009-ben kezdi rendezni, Új-Mexikóban, *Pokoli albérlet* (*The resident*)

belül, figyelembe véve többek között azokat a szempontokat, amelyeket ezek az elméletek javasolnak. Elemzésemben kitérek a nők elleni szexuális kizsákmányolás mint traumaforrás kérdéseire a filmes ábrázolás kapcsán, először általánosan, majd konkrétan a *Tisztogatás*ban. Kitekintek a műfajiságra, a műfajfilmes megoldásokra, ezek kontextusára és szerepére a traumaábrázolásban. Mindeközben a regény és a film árnyalt kapcsolódási pontjait, illetve a mediális eltérésekből, valamint egyéni alkotói meglátásokból adódó különbözőségeit is igyekszem feltárni, elsősorban a traumatikus tapasztalatok megjelenítése, és ehhez kapcsolódóan az intermedialitás és szenzualitás sajátos kérdései felől.

A traumaelmélet az 1980-as évek végétől, 90-es évek elejétől kezdett egyre hangsúlyosabb helyet követelni magának a humántudományok körében, s ezt teszi ma is, hisz ez az irányzat az irodalom-, film-, és médiatudományt is áthatotta, felhasználva azok eredményeit, és fordítva.⁵⁸ A traumaelméletet nemcsak az egyéni és kollektív tragédiák feldolgozása, de ezek reprezentálhatósága is érdekli. Hasonló érdeklődés jellemzi az irodalom- és filmtudományt is, mely érdeklődést kiegészíti az ábrázolhatatlanság kihívásával való szembenézés, a trauma hiányzó, töredékes, „nyomtalan nyomainak” ábrázolhatóságára való reflexió.⁵⁹ A traumaelemzések, textuális vizsgálatok középpontjában nemcsak az írott szövegek állnak, a traumaábrázolás érdekes kérdéseket vet fel a nem kizárólag nyelvi médiumok esetében is, mint a film.

A traumaelmélettel nagyjából párhuzamosan (80-as, 90-es években) kibontakozó *traumafilm* fogalma (*trauma cinema*) azon filmek csoportját jelöli, melyek a személyes múlt vagy a kollektív múlt valamely megrázó eseményét dolgozzák fel.⁶⁰ Janet Walker a traumafilmmek stilisztikai és narratív modalitására a nonrealista jelzőt használja. A filmek struktúrája és narratívája a traumatikus emlékezet jellemzőit ölti magára: a „verbális narratívát és kontextust”⁶¹ felülírják az érzéki benyomások, a testi és vizuális érzékelés élénksége, a filmnyelvet a non-linearitás, a töredékesség, az aszinkron hang, az ismétlés, gyors vágások és különös kameraszögek jellemzik. A múlt megközelítése sem szokványos a traumafilmben: erős érzelmek, metonimikus szimbolizáció és filmes flashbackek szövevényes útjain lépünk

címmel. Számos világhírű zenész kérte fel videoklipjeik elkészítésére, emellett Finnországban társalapítója lett a Solar Films filmgyártó cégnek. 2012-ben rendezte a *Tisztogatást* Oksanen regénye alapján, mely több díjat is nyert (többek között öt Jussi-díjat). *A bába* (Kätilö, 2015) és *Helene* (2019) című filmjei szintén regények alapján készültek, a *Flowers of Evil* (Pahan Kukut, 2016) forgatókönyvét ő maga írta.

⁵⁸ RADSTONE, Susannah, Traumaelmélet: kontextus, politika, etika, ford. ANDORKA György, *Metropolis* 2018/2, 8 – 20, 8 – 9.

⁵⁹ Bevezető a „Trauma és narratív film” összeállításhoz, a *Metropolis* szerkesztősége, 2018/2.

⁶⁰ WALKER, Janet, Trauma cinema: false memories and true experience. *Screen*, 42 (2): 211 – 216, 2001, 214.

⁶¹ HERMAN, Judith, *Trauma and Recovery*. Basic Books, New York, 1992, 38., idézi: WALKER, i.m., 214.

vissza az elmúlt időbe.⁶² A traumatikus emlékezet megbízhatósága, és a történeti ábrázolásnak való ellenállása mindig is problematikus volt. A traumafilmek mellett a traumáról és emlékezésről szóló pszichológiai írások teszik lehetővé annak a komplexitásnak a megértését, mely a személyes emlékezet, a történelmi reprezentáció és a jelentés mögött húzódik.⁶³

A reprezentáció és a referencialitás kérdése a traumaelméletet is foglalkoztatja. Dori Laub és Shoshana Felman elméletírók szerint a traumatikus emlékezet azt is tükrözi, hogy hogyan értelmezzük a valóságot, de mindenekelőtt a való élet referenciáira támaszkodik.⁶⁴ Az is igaz azonban, hogy a traumatikus emlékezet nem csak magából a valós eseményből építkezik. Laplanche és Pontalis – Freud kortárs újraértelmezői – nyomán Radstone és Walker is megemlíti, hogy az utólagosan hozzákapcsolt *jelentések* is tehetnek egy adott emléket traumatikussá, melyek legtöbbször beismerhetetlenek, és vágyakkal meg fantáziákkal együtt asszociatívan kapcsolódnak az emlékhöz.⁶⁵ Radstone szerint a trauma tudattalan folyamatokat hív elő, lévén olyan tapasztalat, mely nem tudható és elmondható, így a kívülállók számára nem rekonstruálható és *megérthető*, azonban megtapasztalhatóvá, *megérezhetővé* válhat (kiemelés tőlem). Ez pedig a tanúságtétel interszubjektív aktusa révén valósulhat meg. A trauma alanya tanúságot tesz, a hallgató pedig tanúként megtapasztalja a trauma „nyomtalan nyomait”, ezáltal az addig intraszubjektív jelentésalkotási folyamatok interszubjektívvé válnak, közvetítődnek.⁶⁶ Vagyis, a trauma nyomtalan nyomai feltárhatók: a tanúságtétel által, illetve a reprezentáció más, a realizmusnál megfelelőbb módjai segítségével, ugyanis a trauma ellenáll a reprezentációnak, elbeszélésnek, de csak akkor, ha a hagyományos, realista ábrázolásmód felől közelítjük meg. Mindez összecseng Virginás Andrea szavaival, aki szerint a traumatikus esemény nehezen integrálható, ellenáll a narrativizációnak, a „szekvenciális és kauzális történetbe való alámerülésnek”.⁶⁷ Ezért nyúl a traumafilm – a traumaelmélet eredményeit alkalmazva – a reprezentáció olyan más módjaihoz, mint a non-lineáris cselekményvezetés, töredékesség, gyors vágások, vagy a verbalitást meghaladó érzékletes benyomások széleskörű repertoárja. Ezek azok az eszközök, amelyek lehetővé teszik a trauma, és ennek az emberi pszichén való hatásainak ábrázolását, ellentétben az eseményközpontú ábrázolásokkal. Amanda Spallacci a nők ellen elkövetett

⁶² WALKER, i.m., 214.

⁶³ WALKER, i.m., 212.

⁶⁴ FELMAN, Shoshana–LAUB, Dori: *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. Routledge, New York–London, 1992, 75 – 92., idézi: WALKER, i.m., 214.

⁶⁵ LAPLANCHE, Jean–PONTALIS, J. B.: *The Language of Psychoanalysis*. Karnac Books, London, 1988, 467 – 8. idézi: RADSTONE, i.m., 14., WALKER, i.m., 212 – 3.

⁶⁶ RADSTONE, i.m., 16.

⁶⁷ VIRGINÁS Andrea, Trauma és western „kis nemzeti mozi” kontextusban. A vadászat, a Kutya és a Kojot példája. *Metropolis*, 2018/2, 42.

szexuális erőszakot problematizáló filmek kapcsán kifejti, hogy az ilyen eseményközpontú filmek nagy része a fizikai erőszakot, a konkrét abúzus jeleneit állítja előtérbe, amelyek így nem dekonstruálják, hanem továbbírják a nőkről való elnyomó diskurzusokat.⁶⁸ Felhívja a figyelmet a nézőben empátiát ébresztő filmtechnikák (például az áldozat arcára való közelítés) veszélyeire, ugyanis az empátia láthatatlanná teheti a komplex társadalmi viszonyrendszereket, amelyekben az erőszak megtörténik, a traumákat, amelyek ezt követik, és morális ítékezésre készíthet.⁶⁹

A következőkben a *Tisztogatás* film vizsgálatára térek rá. Vizsgálatom kiindulópontja a traumaábrázolás mikéntje, a film azon eszközei, megoldásai után kutatva, amelyek sajátossá teszik ezt az ábrázolást, és amelyek által a mű beleíródik a traumafilmek paradigmájába, nemcsak témájával, de szerkezetével, filmnyelvi eszközeivel is utalva a trauma természetére.

Az elméleti bevezetőben is utaltam rá, hogy a trauma ellenáll a realista ábrázolásmódnak és narrativizációnak. A film is tudatosan eltávolodik a realizmustól, nem kívánja azt az illúziót kelteni, hogy az egyéni és kollektív tragédiák egy összefüggő, lineáris, objektíven szemlélt narratívába foglalhatók. A trauma törést hoz létre az egyén pszichéjében, személyiségében, emlékezetében, ezért a traumát elbeszélni sem lehet a megszokott narratív módszerekkel, csak töredékesen. A trauma fragmentálttá teszi a nyelvet, és ez a film nyelve esetében is így van. A *Tisztogatás* szerkezete nem a hagyományos narratív felépítést követi, sőt, épp a traumatikus emlékezet struktúráját imitálja, cselekményvezetését a nonlinearitás jellemzi. Az események nem kronologikus és legtöbbször nem is ok-okozati sorrendben követik egymást. Már a film legeleje előreutal a zárlatra, egy alkonyati táj nagytotálját látjuk a füstölő házzal, amely először még idillikusnak is tűnhet. Csak a film utolsó képkockáinak megismerésével válik tudatossá a nézőben, hogy Aliide saját magára gyűjtött házának képe az, amely megjelenik a film elején és a zárlatban, ezáltal keretbe foglalva a filmet. Az alaphelyzet a 90-es évek, a film világán belüli jelen, innen ugrál a cselekmény folyamatosan vissza a múltba, flashbackek formájában, először a távolabbi múltba, majd fokozatosan haladva a jelen felé. Ezáltal három időszak is megjelenik: a 90-es évek Észtországon kívül megjelenik a közelmúlt, Zara történetének időszakja, amely nem sokkal a film jelene előtt játszódhat, javarészt Berlinben, illetve a második világháború ideje, a fiatal Aliide időszakja. A flashbackek, illetve az időszakok és nézőpontok váltakozása töredékessé teszi a filmnyelvet. A töredékesség az egyes időszakokon belül is előfordul a kihagyások, sűrítések és párhuzamos vágások következtében. A film tulajdonképpen így sűríti, foglalja össze a nagyobb

⁶⁸ SPALLACCI, Amanda, Representing Rape Trauma in Film: Moving beyond the Event. *Arts*, 8 (1), 2019, 4 – 7.

⁶⁹ Uo.

időintervallumokat. Például nem látjuk végig azt a folyamatot, ami Hans és Ingel megismerkedésétől a nászéjszakájukig vezet, csak csomópontokat látunk a Hansot szerető Aliide nézőpontjából, aki számára ezek az események traumatizálóak, így a töredékesség a film ezen pontján is a traumatikus emlékezettel van összefüggésben. Párhuzamos vágással pedig például Zara trauma-történetének elején találkozunk: a jelenet első képkockáin Zara jelenik meg az út mellett állva, rövid ruhában, túsarkúban, kliensek után lesve, majd egy kanapén ülve látjuk rövid rózsaszín hajjal, egy férfi mellett. Aztán kis időre ismét az előző kép, a sikertelen becserkészés és az érte való büntetés zajlik, majd újra a kanapés jelenetet. Ez utóbbi minden bizonnyal később van, mint a másik, az időbeli eltérés a párhuzamos vágással együtt Zara beavatódását is jelezheti a prostitúció világába. Ebből a folyamatból nem sokat látunk, csak egy éles váltást a még gyermeklány Zara és a prostitúcióba hajszolt Zara között (a regény kapcsán erre a fajta identitásváltásra a Zarából Natasává válás folyamatával utaltam). A különböző idősíkok váltásának leg többjét a film egy különös módszerrel jelzi. Bizonyos jelenetek vagy időbeli ugrások között néhány másodpercre bevágva, homályos, kis mélységélességű, javarészt természeti képek tűnnek föl, melyek a képmező közepén élesek, a képsarkaknál elmosódtak. Ezek a képek olyan hatást keltenek, mintha üvegen keresztül látnánk a filmet, vagy pedig mintha mi is a kamera lencséjén keresztül néznénk az adott beállítást. Ennek egyfajta eltávolító, reflektív hatása van, vagyis a film ezzel a megoldással a saját médiumára utal, emlékezteti a nézőt, hogy amit lát, az egy film és nem a valóság. Az ilyen homályos, elmosódott, életlen képek nagy része két idősíkot köt össze, vagy jelzi a váltást, például a sírkő képe (1.Melléklet), ami egy, a filmbeli jelenben játszódó jelenetet köt össze a 40-es évek bemutatásával. Arra is van példa, amikor nem egyik idősíkból a másikba vezet át egy ilyen kép, hanem egyazon idősíkon belül köt össze két jelenetet, amelyek között kisebb-nagyobb időbeli eltérés van. Ilyen például a kertek mellett feldúltan hazafele igyekvő Aliide képe az Ingellel való beszélgetése után (2.Melléklet), amikor arra kéri az idősebb nővér Aliidet, hogy figyelje Hansot, vajon a férfi figyel-e őt, Ingelt. Ezután a beszélgetés után meg már az esküvő jelenete következik, tehát az életlen kép Aliideről az idő múlását is jelezheti.

A perspektíva- és idősíkváltások, a flashbackek, a beékelődő homályos képek, meg a keretbe ágyazottság, vagyis az előreutalás a film utolsó képkockáira, megtörik tehát a linearitást. Ehhez a kerethez egyébként hozzájárul Aliide monológja is, amit idős énjének első megjelenésekor, illetve házának magára gyújtásakor mond. ⁷⁰ Ez a monológ tulajdonképpen

⁷⁰ „Mit tesznek az emberek, amikor nincsenek szárnyaik? Futnak és menekülnek, amíg van erejük. Amikor már nincs erejük, megpróbálnak elrejtőzni. De nem mindenki tud elég gyorsan futni, vagy elég jó rejtékhelyet találni. Ezért kell az embernek ébernek lennie, és nyugton maradnia.” (saját fordítás)

aszinkron hang, ugyanis nem aközben mondja Aliide, miközben őt a képen látjuk. Nem mozog a szája, egyedül van, és mással van elfoglalva (a film elején teát főz, a végén petróleumot locsol szét a házban). Szóval ezeknél a részeknél a kép nincs szinkronban a hanggal, egészen az utolsó szavakig. Ugyanis a film elején az utolsó szavakat („és nyugton maradnia”) akkor halljuk, amikor Aliide megpróbálja leütni a kezén mászkáló legyet, mintha ez egy felszólítás lenne a légy számára, hogy maradjon nyugton. A zárlatban is összeér a monológ a képen történő cselekménnyel, mivel az utolsó mondatokat („*De nem mindenki tud elég gyorsan futni, vagy elég jó rejtkehelyet találni*”) már az égő gyufát éppen eldobni készülő Aliide mondja. Explicitebb példája az aszinkron hangnak a filmben az a jelenet, amikor Ingel és Linda távozása után Aliide és Martin beszélget, és Martin hősnőnek nevezi a feleségét. Ezután átvált a kép, és Aliidet látjuk egy rét közepén egyedül, almaszedés közben, azonban a hangsáv az ő és Martin párbeszédét folytatja. A képet értelmezhetjük úgy, mint Aliide érzelmi reakcióját, viszonyulását a párbeszédben elhangzottakhoz, amit Martin előtt nem fejezhet ki. Martin szerint ő a haza hősnője, és elmondhatja Aliidevel, hogy „büszke vagyok magamra”, azonban Aliide szenved, a büszkeség érzése áll a legtávolabb tőle tettével, Ingel és Linda Szibériába küldésével kapcsolatban, főleg, hogy a haza megmentése eszébe sem jutott, amikor cselekedett, mindent, amit tett, Hansért tett. Ez esetben ok-okozati viszonyt feltételezhetünk hang és kép között. Ez a példa a K.J. Donnelly által meghatározott aszinkronitási-típusok közül a képen kívüli hanghoz sorolható, vagy ahhoz a hanghoz, amelyik más tér-időből származik, mint a kép.⁷¹ Az előbbi, kerethez tartozó példa pedig a narráció (voice-over) típushoz tartozik. A szinkronizáció hiánya a filmben összefügg a nonrealista ábrázolással, ugyanis a szinkronizáció kiiktatásával a film felfedi saját médiumát, megszakítja egységes terét, míg a hagyományos szinkronizáció létrehozza a kép és hang egységét és a film koherens fiktív világának illúzióját.⁷² Viszont, amint a traumafilmszerek jellemzőinél láttuk, ezek a filmek (beleértve a *Tisztogatást* is) nem akarják fenntartani az egységes, koherens világ illúzióját, ezért alkalmaznak többek között aszinkron hangot. Ez a töredékességgel is összefügg, hiszen a szinkronitási hiánya nem csak a kép és hang szétválását eredményezi, de a cselekménybeli tér-idő szétválását is. A tér-idő szakadás által létrejön a hallható dimenzióban

A szöveg az ugyancsak Sofi Oksanen által írt drámaadaptációból került át a filmbe. (MENKEN, Robin, *PURGE, a film by Antti Jokinen*, 2013. <https://cinemawithoutborders.com/3284-purge-a-film-by-antti-jokinen/> (utolsó megtekintés: 2024.04.27.)

⁷¹ DONNELLY, K. J.: *Occult Aesthetics. Synchronization in Sound Film*. Oxford University Press, New York, 2014, 33. idézi: ZENTAY Nóra Fanni, A kép-hang aszinkronitási tendenciái a késő modernista filmben. *Metropolis*, 2015/2.

⁷² ZENTAY, i.m.

a cselekmény jelene, de ez a képek viszonylatában múlttá válik, amit mondanak a szereplők, az múlt időbe kerül.⁷³ Ez történik Aliide és Martin beszélgetésével is, amit az almaszedés képei a múltba utalnak vissza.

Bizonyos, az egyes szereplők számára traumatikus tapasztalatok emlékképe betolakszik, beékelődik a narratívába, még hozzá többször is. Ezek az ismétlések megtörik a jelenetek folyamatosságát, és a traumatizált psziché működésére utalnak. A filmben például kétszer is ismétlődik, tehát az első megjelenésével együtt összesen háromszor látjuk Hans megpillantásának jelenetét a temetőben, Aliide szemszögéből. A férfi csakis Ingelt figyelő tekintetének képe mélyen beivódik Aliide emlékezetébe, és az egész életét meghatározó traumatikus tapasztalattá válik. Újra lejátszódik a fejében a jelenet, mielőtt meghozná a döntést, hogy deportáltatja Ingelt és Lindát, másodszor pedig a Pása meglövése előtti pillanatban, amikor lepörög előtte egész élete, minden sérelme. A film mintegy ezzel jelzi, hogy Aliide Pása lelövésével próbálja megtisztogatni múltját. A konkrét jeleneteken, történéseken kívül ismétlődhetnek bizonyos gesztusok és motívumok is, melyek az idősíkok és a traumatikus tapasztalatok összekapcsolódását és hasonlóságát jelzik. A film világában Aliide sorsa megismétlődik Zara történetében, az ellenük elkövetett erőszak mikéntje és a rá adott reakció is hasonlít a két nő esetében. Aliide a kínzatással és szexuális erőszakkal véget ért kihallgatása után egyből fürdőt vesz és megkéri Ingelt, hogy égesse el ruháit. Zara is ezt teszi, amint alkalma lesz rá Aliide házában, sőt, fürdés közben mintegy megismétli Aliide saját magától elidegenített testéhez kíméletlenül viszonyuló mozdulatait. A filmben megjelennek olyan ismétlődő elemek, amelyek a két különböző kor erőszaktevőit állítják párhuzamba (a kommunistákat Aliide, az orosz maffiózokat Zara idősíkjából). Ilyen például a fekete autó (ami a regényben is ismétlődő motívumként tűnt fel), amellyel a kommunisták és Pásáék is rendelkeznek, és melynek közeledése mindkét idősíkban valami szörnyű esemény bekövetkezését jósolja. A megjelenésükben is közös, hogy mindig szenvtelenül törnek be az emberek házaiba és úgy mozognak ott, mintha a sajátjuk volna, illetve az Ingelék házába belépő csekista ugyanúgy elvesz egy almát és rágni kezdi, mint Pása Aliide házában. És persze közös bennük az erőszak elkövetése, annak módja, amelyet a film is bizonyos szempontból hasonló eszközökkel mutat be. A nemi erőszaknak való kiszolgáltatottság a legfőbb traumaforrás Aliide és Zara életében is, ez az emlék tör elő folyamatosan bennük poszttraumás emlékbetörések formájában.

⁷³ Uo.

Aliidénak a községházához tartozó pincében kell keresztülmennie az egész további életét meghatározó, sok más nő által is elszenvedett kínzaton. A jelenet egy homályos kezdőképpel indít (3.Melléklet), amelyben Aliide ül a pince kövén. Ebben az esetben inkább eltávolító, a figyelmet a mediatizáltságra felhívó funkciója lehet a defókuszált képnek, illetve arra is utalhat, hogy a traumatikus tapasztalatra nem lehet tisztán, pontosan emlékezni. A jelenet regénybeli változatának elemzésekor felvetődött disszociáció fogalma itt is érvényes lesz, mely folyamatot a film a regényhez hasonló, de sok szempontból sajátos módon mutat be. Aliide a rettentő kínokat átélve azt hajtogatja magában, hogy „Nem vagyok itt”, ezzel próbálva meg eltávolodni az éppen történő valóságtól. Ami a kamerakezelést illeti, gyors vágások és hirtelen kameramozgások feszültségkeltő hatása nyilvánul meg. A kamera sokszor visszatér vagy hosszabban ráközelít Aliide arcára, így jelezve a belépést a gondolataiba, az elképzeléseibe. Ezután a kép a pince fali csempéjére vált, majd egy legyet látunk a lámpa körül repdesni, melyek a történetekről való leválásnak és a személyiség szétdarabolódásának, disszociációjának jelei.⁷⁴ Újra Aliide arcát látjuk premier plánban, ami ismét arra emlékeztet, hogy a következő képsorok az ő képzeletében születnek meg. Egy rét tájrészlete elevenedik meg a néző előtt, közelképeket látunk egy fa lombjairól, leveleiről. Az előbbi beállítással ellentétben, melyben a bizonytalan, instabil kamera dominált, itt lenyugszik, lelassul a kamera mozgása, szinte fix pozíciót vesz fel. A madárcsicsergés, a napsugarak és a lágy szellő érzékletes képei mindössze néhány másodpercig tartanak, hogy a következő pillanatban visszazökkentsen bennünket a pince valóságába a vizelet csorgásának hangja, és Aliidevel együtt mi is érezzük a bőrünkön ennek nedvességét. A film erőteljes korporeális hatást ér el, minden érzékterület bevonásával és a különböző ingerek testközeli felerősítésével. A kiáltások, az övcsattanás, az erős léptek zaja, a légyzümögés hangja, a pince hideg köve, a nedvesség, a kellemetlen szagok erős nyomot hagynak a nézőben. Másrészt az Aliide által elképzelt világ, a menekülés színtere is szenzuális, minden érzéket bevonó ábrázolást kap. A diegetikus hangokat ezután egy különös külső hang váltja fel, ami egy légy zümögésére hasonlít. A pincében csak Aliide maradt, őt látjuk külső nézőpontból, a kamera hozzá közelít nyugtalanul, zaklatottan, nem egyenletesen mozogva. Ez a kameramozgás is a légy repülését imitálja, vagyis a kamera felveszi a légy nézőpontját, ahogyan Aliide is teszi. A kamera tulajdonképpen Aliide nézőpontját képviseli, a zümögő hang és a légyrepülésre rájátszó kameramozgás sugallja azt, hogy a nő kilép meggyötört testéből, és a légy nézőpontjából kívülről szemléli önmagát. Aztán egy pillanatra betolakszik a narratívába egy kép

⁷⁴ az említett képek regénybeli megfelelője talán az a szövegrész lenne, melyben Aliide „egérré változott a szoba sarkában, léggé a lámpán, és elreppent, szöggé változott a gipszkarton falban” (144.)

(4.Melléklet), Aliide lebegő teste egy tenger, vagy inkább egy folyó mélyén (ami akár egy Ofélia-utalás is lehet), melyet még mindig a traumatikus eseménytől való eltávolodási kísérletként tarthatunk számon. Aliide, a képzeletében a szabadság, súlytalanság, testnélküliség hipotetikus élményét éli meg, mintegy leválva a nehéz, fájdalmaival folyton a rideg valóságra emlékeztető testéről. Majd egy távolabbi snitt a pince padlóján csomóba összegyűrt harisnyáról, és véget ér a jelenet. Fontos részlet, hogy az erőszaktevés közben nem látjuk az elkövetők arcát. A film elszemélyteleníti őket, azt hangsúlyozva, hogy az erőszakos cselekedeteket a kommunista elnyomók egésze, maga a hatalom végezte, melynek nincs arca, embertelen, személytelen. Nem is az elkövető a fontos, hanem az áldozat, Aliide, akit viszont látunk, arcát és testét is. Testrészeit csak félközelikből látjuk, de arcát közelebbről, így arról leolvashatjuk érzelmeit. Nem a megerőszkolás aktusa, hanem a szereplő részéről adott pszichés válasz és megélés lényeges.⁷⁵

Zara esetében nemi erőszaktétellel abban a jelenetben szembesülünk, amikor Pása használja ki szexuálisan a lányt, miután fotókat készít róla és megfenyegeti őt velük. Tulajdonképpen a lány négykézlábra kényszerítése és a fényképezés aktusa is felfogható erőszakos cselekedetként. A film ennél a résznél egy ideig csak közelképeket vagy félközeliket mutat, főleg Zara testrészeiről, a teljes képnek csak egy-egy részletét látjuk. Az érzékelhetően kézi kamerával felvett jelenet fullasztóan, klausztrofobikus hatást keltően szűk beállításokból áll. Ez a behatároltság érzékelteti Zara mozgásterének szűkösségét, fizikai és társadalmi értelemben egyaránt, szabadságának hiányát. Másrészt, ha megfigyeljük, tulajdonképpen a Zara történetsíkját bemutató összes jelenet hasonló technikával készült, ami jól elkülöníthető a 40-es évekbeli jelenetek hollywoodi filmekre jellemző stílusától.⁷⁶ Erőteljesen, mintegy felhangosítva halljuk Zara lihegését, zihálását, tekintetében a büntetéstől való rettegés, a szófogadás és a tehetetlen düh keveredik. Erőteljes, traumatizáló a fényképezőgép hangja is, amely a fénykép véglegességét, a valóság egy rögzített

⁷⁵ Ahogyan a rendező is elmondja egyik interjújában, őt nem az erőszak maga érdekli, a film 90%-ában azt mutatta meg, hogy az erőszak milyen hatással van az egyénre. („So I set myself a few rules. The first one was that I wasn't interested in violence in itself. 90% of the time I showed how violence affects the person, not the action itself. The second thing is that I tried to concentrate on the feeling of violence, like smoke in the air. You know it's there but you can't see the fire.” – PHAM, Annika – JOKINEN, Antti, *Love and Redemption in Antti Jokinen's Purge*, 2012. <https://trustnordisk.com/content/love-and-redemption-in-antti-jokinens-purge>, utolsó megtekintés: 2024.04.27.)

⁷⁶ A rendező a már idézett interjúban ezt a két különböző filmezéstechnikát is kifejti, és kiderül szavaiból, hogy ezeknek valóban azt a szerepet szánta, hogy elkülönítse egymástól a két különböző korszakot, és feliratok helyett a jelenetek eltérő kinézete révén tudassa a nézővel, hogy mikor és hol jár éppen. („I didn't want to use title style, dates to explain when the action was taking place. I wanted the film to have different looks so the people would understand the era. Also the whole Berlin section (where Zara is detained in a brothel) was shot hand-held. I used a 40mm lens to give a big brother feeling, plus extreme close ups to give a claustrophobic feel. Then with the period section set in the 1940s, I wanted to give a cinematic style with wider lenses, dollies.”, PHAM, Annika – JOKINEN, Antti, *i.m.*)

darabkájának kitörölhetetlen voltát is implikálja. A lány olyan akár egy űzött vad, áldozatként kiszolgáltatott, fogva tartói is állatként, sőt tárgyként tekintenek rá. Azonban kimondottan sematikus és sokkal negatívabb értelemben állatias az áldozattevő, Pása, akinek (nemcsak ebben a jelenetben, hanem a film egészében) ösztöni rétegei mutatkoznak meg: hallatszik a rágása, nyelése, kielégíti testi igényeit Zará. A konkrét fizikai erőszak jelenetében premier plánban látjuk Zara és Pása arcát, minek következtében egyrészt empátiát érezhetünk Zara irányában, amit a jelenetet záró non-diegetikus zene is felerősít, másrészt ellenszenvet Pásával szemben. Korábban már utaltam rá, hogy Radstone és Spallacci is felhívja a figyelmet az empátia veszélyeire. Spallacci szerint az empátia hajlamossá teszi a nézőt arra, hogy univerzalizálja az erőszakot és megfedkezzen arról, hogy bizonyos személyek, (társadalmi) pozíciójuk folytán még kitettebbek a nemi erőszaknak, mint mások.⁷⁷ Hajlamosak vagyunk morális ítéleteket hozni nem-morális alapon, például a fehérbőrű, középosztálybeli nőket ismerjük el leginkább áldozatként.⁷⁸ Radstone és Spallacci is egyetért abban, hogy az empátia legtöbbször egy erkölcsi feljebbvalóság-érzéssel, büszkeséggel is társul a néző részéről. Az előbbieken bemutatott két erőszak-jelenetben bár Aliide és Zara arcáról is láthatunk közelképeket, melyek más filmes eszköz segítségével empátiát ébresztenek bennünk, a filmbeli erőszak mégsem veszíti el társadalmi-politikai felhangját: nem feledkezünk el arról, hogy Zara észt-szovjet származásúként kitettebb a prostitúció csapdájának és az erőszaknak a nyugati világ maffiózói szemében, sőt, transzgenerációsan is fokozottan kiszolgáltatott a szexuális kizsákmányolással szemben, felmenőinek múltjából fakadóan. Politikailag Aliide is sebezhetőbb, észt, saját földekkel rendelkező földműves fiatal lányaként az Észtországba bevonuló szovjet kommunisták célpontjává válik. Látunk az áldozatok testrészeiről is közelképeket, amelyek Spallacci szerint csak továbbviszik a nőkről való elnyomó diskurzusokat, melyek nem egész emberként, csak testrészekként láttatják a nőket. A film mégsem ebbe a paradigmába íródik bele, sőt, éppen hogy lehetővé teszi a nőkkel szembeni erőszakról való általános nézetek és diskurzusok újraírását, illetve kiterjesztését a kollektív tapasztalatokra. Mert bár tartalmaz erőszakjeleneteket, ezeknél több hangsúlyt fektet az általuk generált traumatikus hatásokra.

Ahogy a regény kapcsán is kifejtettem, a traumatikus tapasztalatok kihívást jelentenek a verbalizálás, elbeszélés számára, ezért perceptálásuk, elraktározásuk és közvetítésük is gyakran képi, érzéki formában történik. A *Tisztogatás* világát is áthatják az élénk, már-már a néző által is átérezhető, minden érzéket megmozgató benyomások, a verbális narratívát

⁷⁷ SPALLACCI, i.m., 4.

⁷⁸ Uo.

felülíró testi és vizuális hatások, ami a traumafilmelek egyik fő jellegzetessége. A film audio-vizuális műfaj, látvány- és hangelemekkel dolgozik, de ezek más érzetekre is utalhatnak, felkelthetnek a nézőben (és hallgatóban) más ingerek keltette hatásokat is (például tapintáshoz, szagláshoz kapcsolódó érzeteket). A film legelején az idős Aliidevel való megismerkedésünk nem az asszony arcával kezdődik. Már halljuk a hangját, azonban a képek a tea főzés részleteit mutatják, majd Aliide kezeit, ráközelítve a ráncai ösvényén bandukoló légyre. A testiség, a testtapasztalatok, és a testi reakciók felőli ábrázolása a történeteknek végig jellemző a filmre, ahogy a hétköznapi teendők, ház körüli tevékenységek érzékletes bemutatása is. A szereplők számára sokszor ezek az apró mindennapi dolgok, teendők segítenek elterelni a figyelmüket a rettegről, vagy kiengedni indulatukat. Aliide és Ingel mindennapi konyhai munkálatokkal próbálják lekötni figyelmüket és leplezni félelmüket, amikor a katonák bemennek hozzájuk és Hansról kérdezik. Aliide mindig fát vág, amikor ki akarja engedni dühét, úgy fiatalkorában (például amikor megszületik unokahúga), mint időskorában (például amikor Zara elmondja neki, hogy Lindának hívják az anyukáját és Ingelnek a nagymamáját). Talán csak véletlen egybeesés, de a múltbeli időszakban mindig ruhákat tereget az udvaron, amikor valamelyik férfi elmegy a háztól (Hans vagy Martin). Egy ilyen alkalommal történik meg az a néző érzékeit is megmozgató jelenet, amikor Hans elindul a németek után a háborúba, és Aliide megfogja a karját. Ezután mélyen beszívja, belélegzi a férfi érintését, egész lényét, majd egyszer csak átvált az idősík, és az idős Aliidet látjuk, amint ugyanezt teszi, ugyanolyan fájdalmas átéléssel. Az idős asszony mostmár nem csak az általa szeretett egyetlen férfi érintésére és illatára emlékszik vissza, de ezeken az érzeteken keresztül a múltjának egyes darabkái is megelevenednek előtte. Aliide emlékeihez azonban nem csak kellemes illatok kapcsolódnak. Mindkét alkalommal, amikor a pincében jár, öklendezik az ott terjengő szagtól, és akkor is, amikor kivégzett emberek tetemei mellett halad el egy adóbeszedés alkalmával. A szereplőből kiváltott zsigeri reakció által érez meg valamit a néző is a filmbeli világ ingereiből. Bizonyos jeleneteket az erős hanghatások tesznek még érzékletesebbé a látvány mellett. A kiáltások, ordítók zaja Aliide, vagy akár Linda kínzásakor a pincében, a nézőt is traumatizálja. Hasonlóan a berlini klub hangjaihoz, a fülsüketítő zenéhez. Vannak hangok, amelyek önmagukban nem lennének annyira intenzívek, a film viszont felerősíti őket, hogy elmélyítsék a jelenetek hatását: ilyen az övcsattanás hangja, amely megfigyelhető az Aliide és a Zara által elszenvedett erőszak ábrázolásánál is, de ilyen a légyzűmmögés, vagy Pása fényképezőgépének, illetve annak az írógépnek a szenvtelen hangja, amellyel Aliide megírja a nővérét ellehetetlenítő jelentést. A testi érzetek erőteljes hatása több jelenetben is megfigyelhető. Például nagyon testközeli az a jelenet,

amikor Pása belenyomja Zara fejét a vízzel teli kagylóba. A kamera a víz alól, a kagyló mélyéről közvetíti ezt számunkra, miáltal mi magunk is érezhetjük a vizet. Azoknál a részeknél pedig, amelyek kézi kamerával kerültek rögzítésre, mint a klubbeli jelenetek, vagy amikor Aliide felébreszti a háza előtt összeesett lányt, a kamera instabilitása egy olyan tér-és egyensúlyérzékeléshez vezet, amely által a néző is átérzi Zara bizonytalanságát, szédelgését.

A korporealitás és a testi érzeteken keresztül történő tapasztalat-átadás a trauma ábrázolásának egyik nonverbális módja. A nem-nyelvi médiumok (mint például a fénykép) is fogódzót nyújthatnak a traumatikus tapasztalatok kifejezésében, illetve azok értelmezésében. A más médiumokra és más műfajokra (például Hans naplójára, Aliide levelére) való utalás és azok megidézése heterogénné teszi a filmet, ami már eleve multimediális (képpel, szöveggel, hanghatásokkal egyaránt dolgozik). Azonban az intermediális utalások is jelzik, hogy a szereplők sem tudják a konvencionális eszközökkel, az önkényes jelekre épülő emberi nyelvvel kifejezni a bennük levő, és talán még önmaguk számára sem megfogalmazott, csak érzékelt és átértett tapasztalatokat. Az Aliidet és Ingelt ábrázoló fénykép Zara számára nem csak Aliide múltjába és a testvérek fiatalkori énjére enged bepillantást, de a laplanche-i és pontalisi értelemben vett jelentésadásban is fontos része lehet. A film is kiemeli, hogy Zara minden nehézség ellenére megőrzi ezt a nagymamájától kapott fényképet, hiszen ez az egyetlen dolog, ami a múltjára emlékezteti, ami megmaradt korábbi életéből, emiatt egy olyan világot képvisel a számára, amelyben a család, az egykori ártatlanság, az otthon egy távoli és biztonságos emlékképpé és menekvés helyé alakul. Mindaz által, ami vele történt, úgy érezheti, hogy kiszakadt ebből a tisztasággal átitatott múltból, és ez a tudattalan asszociáció, jelentés, amellyel személyes traumáit fölruházza, még jobban súlyosbítja, még inkább traumává teszi ezeket a tapasztalatokat.

A fényképek (az Aliideről és Ingelről való, valamint a Pása által mutatott, Zarát ábrázoló kép) fontos szereppel bírnak a két nő számára egymás sorsának megismerésében. Másrészt pedig egyfajta tudatalatti kapcsolódást, szolidaritást is éreznek egymás iránt, felismerik egymásban a félelmet, a szégyenérzetet, a kiszolgáltatottság érzését. Ezek együtt (a képek általi megismerés és a közös tapasztalatok megérzése) teszik lehetővé a tanúságtételt, a traumatikus tapasztalat/emlék interszubjektív átadását Aliide és Zara között, szavak, verbális reprezentáció nélkül is, anélkül, hogy bármelyikük is elmondaná az igazságot magáról és a vele történekről. A tanúságtétel lényege is ez valójában: „ami nem tudható, egyszerre megtapasztalhatóvá válik”.⁷⁹ A két nő hasonló traumatikus tapasztalata interszubjektív,

⁷⁹ RADSTONE, i.m., 16.

generációkat, földrajzi távolságokat, nyelvet és racionalitást átívelő kapcsolatot hoz létre közöttük.

A rendszer, amelyben élnek, az áldozatokat is áldozattevéssre kényszeríti, így Aliide és Zara is elkövetővé válik akaratlanul. A községháza pincéjében Aliide egy lámpa segítségével erőszakot hajt végre saját unokahúgán, Lindán, miközben pisztolyt szegeznek a fejéhez. Maga az erőszakot nem látható a jelenetben, Lindát sem látjuk, nem csak amiatt, hogy zsákkal van letakarva, hanem mert a kamera Aliidére fókuszál, az ő arcát látjuk és a rajta feltárulkozó érzelmeket, szenvedést, kínt (5.Melléklet). Az elkövetőt látjuk premier plánban, mégsem vált ki belőlünk ellenszenvet, ugyanis a közelképek pontosan azt teszik lehetővé, hogy a néző együtt tudjon vele érezni, még akkor is, ha a hatalom (a voltaképpeni elkövető) erőszakos kényszerítésére bünt követ el, hisz látjuk arcán a pokoli kínt. A film többször is él ezzel az eljárással, azért, hogy közelebb hozza Aliidet és Zarát a nézőhöz, és ne érezzen ellenszenvet irántuk bűneik ellenére. Pása és Lavrenti megölésével Aliide nem csak Zarát menti meg. Tettében mintha benne lenne a mindenkori, nőikkel szembeni erőszak véget vetésének a szándéka, és persze saját elhibázott múltjának jóvátétele is. Zara a kliensét elsősorban saját szabadságának visszaszerzése érdekében öli meg, de ezzel más nőket is megszabadít tőle. A gyilkosságok elkövetése szintén összekapcsolja Zarát és Aliidet, és általuk a két nő kilép az alárendelt pozícióból. Ezt a kilépést a megfordult kameraállások is jelzik. A filmben ugyanis sokszor látjuk a nőket felső gépállásban, azaz felülnézetből, például Aliidet a vallatáson, vagy amikor Martint hallgatja, miközben az beszédet mond, ami a nő kiszolgáltatottságát, tehetetlenségét hangsúlyozza (6.melléklet). Az elkövető, vagy elnyomó férfiakat pedig sokszor alsó gépállásból látjuk, tehát a kamera „felnéz” rájuk, és erősnek, hatalmasnak mutatja őket, mint például Pását a fényképezős jelenetben, vagy Martint miközben beszédet mond a színpadon. Ilyenkor a kamera az áldozatok, a nő szemszögét képviseli. Azonban a kliens megölését ábrázoló jelenet első képein megfordul az eddigi, hierarchikus viszonyokat leképező felül- és alulnézeti felállás, és néhány pillanatig Zarát látjuk alsó gépállásból, amint bátran néz le a főnökre (7.Melléklet). A férfi kanapén ül, ezért ő az, akit felső gépállásból látunk, és ez mintegy előre utal a sorsára, amelyben végül is ő lesz a tehetetlen fél. A film nagy részében Aliidet és Zarát viszont szemmagasságban mutatja a kamera, ami lehetővé teszi a velük való azonosulást. Van a filmben egy jelenet, amelyben egy különös kameraszögre lehetünk figyelmesek, és amelyik szintén kapcsolódik Aliide elkövetői szerepéhez. Miután Aliide hamis tanúságot tesz Ingel és Linda ellen, Szibériába juttatva őket, visszamegy a házba, ahol már csak Hans rejtőzködik a búvóhelyen. A házhoz közeledő Aliidet a ház belsejéből látjuk, az ablakon keresztül (8.Melléklet). Az ablakon legyek röpködnek, Aliide

bűnére utalva, ami azonban izgalmasabb, az a kameraszög. Ugyanis, ha Hanson kívül, aki pedig a rejtkehelyen van, senki nincs a házban, akkor kihez tartozhat az ablakon kinéző szemszög? Szabó Gábor a hasonló beállításokat a „senkinek sem a szemszöge”, vagy inkább a mesélő szemszöge névvel illeti.⁸⁰ Az ilyen szemszögek szubjektívnek tűnnek, azonban senkihez sem tartoznak a történet szereplői közül. Ha ez a nézőpont valóban egy alkotói szubjektív, vagyis a rendező szemszöge, akkor az ő viszonyulását kell látnunk ebben a megoldásban, ami pedig a mi esetünkben nem más, mint az ítélkezésmentes figyelés. Tulajdonképpen a mesélő/rendező a film egyetlen pontján sem ítéli el egyik főszereplőjét sem, és az ablakos jelenetből is az olvasható ki, hogy a szereplő belső közegében, annak saját otthonában foglal el egy pozíciót, és onnan belülről, mégis a megfelelő távolságból figyeli azt a szereplőt és várja, hogy közeledjen. Ilyen rendezői szemszög érvényesül azokban a beállításokban is, amelyekről korábban esett szó, amelyek mintha a kamera lencséjét is láttatni engednék a nézővel, a médiumra való utalásként. Ezekben a képekben is egy külső nézőpont érvényesül, amelyet egyik szereplőhöz sem tudnánk kötni, így tehát marad az a lehetőség, hogy a rendező, vagy akár mi, nézők vagyunk a szemlélők a lencsék mögött. Ilyen szempontból nem csak abban az értelemben próbálnak eltávolítani ezek a képek a film világában zajló eseményektől, hogy emlékeztetnek, egy filmet, tehát megkonstruált világot látunk, de olyan értelemben is távolságra hívnak, hogy a különböző jelenetekre adott elsődleges ösztönös reakcióinkat kissé távolabbról gondoljuk újra.

Amint a regényben is láttuk, a trauma az éntől való fizikai disszociációt eredményez, az énből való hiányzás helyzetét. Aliide esetében már láttuk, hogy ez a disszociáció hogyan jelenik meg, legerőteljesebben a pincés jelentben, amikor kilép saját testéből, és kívülről, légy szemmel tekint önmagára, illetve egy saját maga által elképzelt térbe helyezi önmagát, ezzel létrehozva a saját énjéből való hiányzást a traumatikus esemény közben, és tulajdonképpen azt követően is. Zara esetében is megjelenik a disszociáció (bár nem olyan módon, mint a regényben, ugyanis a film nem él a Natasa-identitás felvételével). Például az egyik berlini jelentben, amikor Kátya – egy, a Zara sorsában osztozó lány – bemegy a klienséhez, Zara hallja a lány kiáltozását, és fülét befogva magában a saját nevét ismételteti, saját neve visszhangzik a fejében – mintegy ismételteti magában, hogy ki ő, mert másképp elfelejtené. Aztán a hangok egyszer csak elnémulnak, lassított felvételen látjuk Zarát, és olyan, mintha eltávolodna magától, a közvetlen valóságtól, a tompult hangok miatt olyan, mintha víz alatt

⁸⁰ SZABÓ Gábor, *Filmes könyv. Hogyan kommunikál a film?* Ab Ovo kiadó, Budapest, 2002, 48 – 49.

játszódna a jelenet. Itt is megfigyelhető a gyors és lassú vágások dinamikája, amely a traumatapasztalat átéléséhez és a traumatikus emlékezet természetéhez kapcsolódik.

Könnyek és suspense – műfajfilmes konvenciók és traumaábrázolás

A *Tisztogatás*ról szóló kritikák thrillerként, történelmi melodrámaként, vagy gótikus melodrámaként említik a filmet.⁸¹ A továbbiakban Virginás Andrea korábban már idézett esettanulmányára támaszkodva, abból kiindulva vizsgálom a műfajiság és a kis nemzeti (észtfinn) kontextus, illetve a traumaelmélet összefüggéseit az általam elemzett film kapcsán.

A hollywoodi filmiskolára jellemző műfajfilmek kevésbé terjedtek el az európai filmgyártásban, ahol inkább az egyéni látásmódot és filmes technikákat tükröző szerzői (vagy művész-) filmek megjelenése jellemző, főleg a kis nemzeti filmgyártás (*small cinema*)⁸² esetében, mint a kelet-európai vagy skandináv országokban. Éppen ezért izgalmas a kis nemzeti filmgyártás kontextusában megjelenő műfajfilmek kérdése. Virginás Andrea szerint, az általa elemzett filmek esetében legalábbis, a műfajfilmes konvencióknak a sajátos, az adott társadalmi-kulturális kontextushoz és filmkultúrához adaptált használata lehetővé teszi az ezekre a régiókra jellemző kollektív traumák megjelenítését és közösségi megélését.⁸³ A trauma tehát a kis nemzeti közösség számára kreatív, újragondolt, nem megszokott műfajfilmes elemek révén tud artikulálódni.

A *Tisztogatás* esetében egy egyesült államokbeli végzettséggel, filmgyártási és műfajfilmes filmkészítési tapasztalattal is rendelkező, finn rendező finn–észtfinn gyártású filmjéről beszélünk. Az észtfinn nemzet egy olyan kollektív traumákkal sújtott közösség, amelynek történelmében és kulturális emlékezetében a háborúk és a politikai elnyomás mély nyomot hagytak. Ezért indokoltta, sőt szükségessé válnak az olyan kulturális alkotások (főleg az egyik legkatartikusabb hatást kiváltó médium, a film), amelyek színre viszik és a közösség számára (újra)átélhetővé és megérthetővé teszik az egyéni és kollektív traumákat. Azt is releváns feltevésnek gondolom, hogy a *Tisztogatás*ban megjelenő történelmi melodramai és thrilleri jellemzők a közösségi és egyéni traumatizáltság élményét segítik megjeleníthetővé tenni. A következőkben ezt próbálom bizonyítani, arra keresve példákat, hogy a műfaji jegyek

⁸¹ „Part melodrama, part historical Gothic” – MENKEN, Robin, i.m.; DALTON, Stephen, *Purge (Puhdistus): Film Review*, The Hollywood Reporter, 2012. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/purge-puhdistus-film-review-396594/> (utolsó megtekintés: 2024.05.05.)

⁸² Virginás Mette Hjort és Duncan Petrie szerzőpárostól veszi át a *small cinema* fogalmát, akik olyan paradigmaként definiálják, amely a kis(ebb) területű, kevés lakosságú, általában alacsony GDP-jű, és a más nemzetek általi dominanciában létező országokat öleli fel. HJORT, Mette – DUNCAN Petrie: *The Cinema of Small Nations*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007. Idézi: VIRGINÁS, i.m., 42.

⁸³ VIRGINÁS, i.m., 44 – 45.

miként teszik lehetővé a traumatikus tapasztalatok ábrázolását, és milyen módon ötvöződnék a traumafilmek sajátos reprezentációs eszközeivel, utóbbiakhoz hasonlóan ugyanúgy szembemenve a realista ábrázolással. Azt is igyekszem megmutatni, hogy a film túl is lépi ezeket a műfajokat, átértelmezve, átalakítva ezek specifikus jegyeit saját közönsége számára.

A film melodramai hatása szembetűnő: témájában, a filmezés módjában, a színészi játékban, narratívában, azaz a film csaknem minden szintjén felbukkan egy-két melodramai elem. A melodráma nem vegytiszta műfaj,⁸⁴ legtöbbször ötvöződik más műfajokkal, vagy akár a szerzői filmmel, mint a *Tisztogatás* esetében is. A melodramák középpontjában gyakran a család és annak elfojtott konfliktusai állnak: a házasság, vagy a (beteljesületlen) szerelem súlya alatt szenvedő nők, az alkohol, a kábítószer hatása alatt álló férfiak problémái.⁸⁵ Nem véletlen, hogy a *Tisztogatás* egyik központi témája a család és a családi traumák. A család a traumaátadás, a transzgenerációs traumák közege, akkor, ha a konfliktusok és problémák elfojtódnak. A filmben a szerelmét megtaláló és házasságot kötő nő, Ingel is szenved, még ha gyötrelmei más természetűek és kevésbé részletezettek is, mint az Aliide szenvedései. Mindkettejük traumái transzgenerációsán továbbadódhatnak, Lindán keresztül Zarára is ráterjedik súlyuk.

A filmben gyakoriak az érzelmileg meghatározó jelenetek, és ezzel összefüggésben bizonyos esetekben a patetikus játéktípus, illetve a non-diegetikus zene érzelmi hatásfokozásra való használata (különösen Aliide és Ingel fiatalkorának időszakában). Meglátásom szerint együttérzést keltő a temetőben játszódó jelenet, amikor Hans Aliide szeme előtt lesz első látásra szerelmes a nővérebe; illetve az, amelyben Aliide kiönti dühös és csalódott érzéseit Hans előtt, felsorolva, hogy mennyi áldozatot tett a férfiért, aki képes volt még így is hazudni neki. Hans elérhetetlensége egy egész életet meghatározó trauma Aliide számára, ezt a filmnek pedig jeleznie kell valamilyen módon, és sajnálatot kell keltenie a nézőben Aliide irányában, hogy a későbbi tetteit megértse, és ne ítélje el őt ezek miatt. Lehet, hogy van, aki szerint túlságosan is érzelgős Aliide és Zara búcsúzási jelenete, amikor Aliide mint Ingel húga adja át üdvözlését a levéllel együtt, azonban a vérségi kapcsolatnak ez az újra beismerése a megbocsátás, a trauma feldolgozására való lehetőség jele. A váratlan, gyakran tragikus

⁸⁴ Műfaji határainak kijelölése is nehéz, minthogy időszakonként változik jellemzőinek megítélése. Erről bővebben Hungler Tímea beszél műfaj történeti összefoglalójában, melynek alapján a műfaji sajátosságokat saját elemzésemben számba vettem. lásd: HUNGLER Tímea, A melodráma műfaj története 1-3. *Filmtett*, 2003. (1. <https://filmtett.ro/cikk/a-melodrama-mufajtortenete-3-1>, 2. <https://filmtett.ro/cikk/a-melodrama-mufajtortenete-3-2>, 3. <https://filmtett.ro/cikk/a-melodrama-mufajtortenete-3-3>, utolsó megtekintés: 2024.04.28.)

⁸⁵ HUNGLER, i.m.

fordulatok, melyekre bőven találunk példát a filmben, a traumatikus esemény váratlan, hirtelen bekövetkezésével függnek össze. A szintén melodramai elemnek mondható, időnként bevillanó természeti képekről, homályos jelenetkezdetekről és ezek fontosságáról az előző részben már beszéltem.

A korai melodramák szereplői sematikusak voltak, a közönség számára könnyen eldönthető volt, hogy az igazság melyik szereplő oldalán áll. Az 50-es, 60-as évektől kezdődik el az a máig is érvényes tendencia, hogy a szereplők ábrázolása lélektani mélységet kap, feltárul legbelsőbb világuk.⁸⁶ A *Tisztogatás* a főszereplőkről lélektanilag összetettebb, árnyaltabb ábrázolást nyújt, a mellékszereplők azonban sematikusak (akár a regényben), főként az oroszok (szovjetek), akiket mindkét idősíkban a film brutálisnak, gonosznak, állatiasnak mutat be, akik folyton isznak, fekete autóval járnak és bűzlenek. Ezáltal a film az oroszokkal kapcsolatos etnikai sztereotípiákat erősíti, termeli újra. A főszereplők pszichológiai összetettségének bemutatása azonban hangsúlyos, és lényeges, hisz ezáltal válnak érthetővé a tetteik mögött meghúzódó belső motivációk. A film – bár az orosz szereplőket sematikusán ábrázolja – megmutatja a bűnös–áldozat szerepek felcserélhetőségét, és sokszor eldönthetlenné teszi, hogy ki az elítélendő és ki a követendő példa. Nem érthetünk egyet Aliidevel például abban, hogy családtagjai feljelentése és deportálása lenne az egyetlen megoldás, de épp ez a lényege a filmnek, hogy komplexitásukban ábrázolja a kizárólagosnak gondolt szerepeket.

A melodráma főhőse a nő, fő témája a női tapasztalat, a film azt követvén nyomon, hogy hogyan oldja meg az élet krízishelyzeteit, ami a mi esetünkben is releváns. A műfajt képviselő filmek középpontjában legtöbbször egy romantikus szerelem áll, visszatérő témája pedig a féltékenység, a feloldhatatlan szerelmi háromszögek.⁸⁷ Ezért, mivel a szerelem van túlsúlyban, a társadalmi problémákat csak a felszínen érinti, még a háborús/történelmi melodramában is a szerelmi szálon van a hangsúly, a háború maga inkább egyfajta háttér. A *Tisztogatás*ra azonban ez nem jellemző, legalább is nem ilyen formában. Tulajdonképpen ezek a vonások is megjelennek valamilyen módon, a rendező azonban megfordítja a hangsúlyokat. A történelmi melodramaként is emlegetett *Tisztogatás*ban a történelmi/társadalmi/politikai kontextus fontos szereppel bír, ugyanis főleg a politikai helyzet, a háború, a szovjet megszállás az, ami a traumatikus történéseket kiváltja, és ezek hatása a 90-es évekbeli síkban is érezhető, Zara (meg az ő egész generációja) magán hordozva felmenői traumáinak terhét. Mi több, ebben a későbbi idősíkban a társadalmi problémák sem

⁸⁶ Uo.

⁸⁷ Uo.

csak érintőlegesen mutatkoznak meg, a kapitalista, élvhajász, nőket szexuálisan is kizsákmányoló társadalom erős kritikai éllel rajzolódik ki. Természetesen a szerelem is ott van a filmben mindvégig, érezhető Aliide szenvedése, és azt is tudjuk, hogy minden tette ebből az érzésből fakad. Azonban ez a szerelem más, mint a legtöbb melodrámban. Nem romantikus szerelem (az Ingel és Hans szerelme az), és nem egyszerűen féltékenységről és szerelmi háromszögről van szó. Aliide érzései erősebbek, kitartóbbak, minden áldozatra készek.

A film történelmi vonatkozását erősítik azok, a regényben egyébként nem megjelenő részek, amelyek konkrét katonai erőszakot ábrázolnak: az erdei testvérek kivégzése, az a kivégzés, amelynek Aliide is szemtanúja volt adószedés közben, holttestek elégetése a községháza előtti téren és a Szibériába száműzöttek útnak indítása. Általában a népiirtáshoz, politikai tisztogatáshoz kapcsolódnak ezek a jelenetek, melyek így a címnek ezt a jelentésrétegét erősítik. Az érzelmes, melankolikus, szomorú zenei betét azonban ezeknek az erőszakos, durva jeleneteknek is melodramai hatást kölcsönöz. Ehhez egyes jelenetekben a fényképezés módja is hozzájárul, például a hat ellenálló erdei testvér kivégzése a vérrel átitatott föld és a száraz leveleket magával sodró szél megkomponált képével zárul (9. Melléklet). Ezek a jelenetek a történelmi, kollektív traumákat viszik színre, ám esztétizált jellegük miatt könnyebben befogadhatóvá (fogyaszthatóbbá) teszik a trauma hatását, eltörlik a reprezentáció megrendítő jellegét.

A *Tisztogatás* thriller műfajába való besorolását a bűn-tematika teszi kézenfekvővé, ezen belül is inkább a bűnössé válás mechanizmusának pontos ábrázolása, a bűn lelki, pszichés mozgatórugóinak keresése, a bűnös megértetésének szándéka.⁸⁸ Erre törekszik a *Tisztogatás* is, ezért bontja ki a két főszereplő nő karakterét, miáltal nemcsak a történetüket ismerjük meg, de a traumatikus emlékezet, a traumatizált identitás, egyszerűen maga a trauma természetéről is sok mindent megtudunk.

A thrillerek eszköztárának jellegzetes eleme a shocking (meglepetés).⁸⁹ Ezzel az elemmel a *Tisztogatás* is él: gondoljunk csak arra a jelenetre, amikor Zara a saját kezén levő bilincssel öli meg a kliensét, amikor Aliide magára gyújtja házát, vagy amikor azzal szembesülünk, hogy Hans holtteste (immár csontváza) az évek során mindvégig a rejtekhelyen volt. A thriller

⁸⁸ VAJDA Judit, A thriller műfaj története 1-3. *Filmtett*, 2003. (1. <https://filmtett.ro/cikk/a-thriller-mufajtortenete-3-1-a-kezdetektol-1955-ig>, 2. <https://filmtett.ro/cikk/a-thriller-mufajtortenete-3-2-1960-1979>, 3. <https://filmtett.ro/cikk/a-thriller-mufajtortenete-3-3-1980-tol-napjainkig>, utolsó megtekintés: 2024.04.28.)

⁸⁹ Uo.

műfajának másik fontos fogalma a suspense, azaz felfüggesztés, izgatott várakozás.⁹⁰ Hitchcock szerint ez kétféleképpen jöhet létre: először is, ha hagyjuk a nézőt Isten szerepében tetszelegni, vagyis ha a közönség mindent tud, amit a szereplők nem. Erre azok a jelenetek a legjobb példák, amelyekben az erőszak emberei (szovjet katonák vagy orosz bűnözők) becsörtetnek Aliide házába, és azt a valakit keresik, aki éppen a belső szoba rejtekében húzódott meg. A feszültségkeltés másik módja pont az első ellentéte: az információ visszatartása.⁹¹ Erre jó példa az a rész, amikor Pásáék másodszorra és még türelmetlenebbül követelik Zarát Aliidetől, és közben Zara az udvarra menekül; vagy ugyanúgy nem tudhatjuk, mi fog történni a két nővérrel a kihallgatáson meg a pincében, ahogyan nem tudjuk, hogy Martin sejt-e valamit, és ha igen, akkor mit tud Aliideről. Nyilvánvaló, hogy mindkét eszközre sok példát találunk a filmben, a kérdés, hogy van-e valami, a traumafilmmek eszköztárához hasonló funkciójuk. Álláspontom szerint van, mégpedig az, hogy a segítségükkel a néző is megtapasztalhatja azt a sokkhatást, ami a traumatikus tapasztalatokkal általában együtt jár, illetve átérezheti a szereplőkkel együtt az általuk érzett feszültséget, illetve félelmet, főleg az olyan jelenetekben, amelyekben a tudásunk a szereplőkével azonos. Így a film alkalmas lesz a traumatikus eseményt megfigyelő és az azt konkrétan átélő nézőpontok közötti közvetítésre, és lehetővé teszi a poszttraumatikus helyzetbe való átlépést.⁹² A thrillerekben általában valamiféle nyomozás jelenik meg, noha a hangsúly soha nem a rejtély megoldásán, hanem a feszültségkeltésen, a borzongatáson van.⁹³ Ezt a jellemzőt a rendező (de valójában már a regény szerzője is) úgy kódolja át, és úgy teszi a mű egyedi megoldásává, hogy a nyomozás feladatát a nézőre ruházza, hiszen neki kell összeraknia a töredékes történetalakból és az elejtett nyomokból a történetet.

Összefoglalva a filmről tehető legfőbb megállapításokat, elmondhatjuk, hogy a traumaelmélet olyan kulcsszavai, mint a tanúságtétel, interszubjektivitás, disszociáció a *Tisztogatás* kontextusában is jól alkalmazhatóak. A traumafilm olyan jegyeinek megjelenése, mint a töredékesség, a nem szokványos kameraszögek és kamerakezelési módok, illetve a filmes flashbackek, arra enged következtetni, hogy a trauma a film testén is nyomot hagy, és a film nyelvét is töredékessé teszi. Az is elmondható, hogy a film az erőszakból fakadó trauma árnyalt ábrázolását nyújtja, és nem az eseményközpontú, az elnyomást továbbvivő filmek paradigmájába sorolódik. Hiszen láthatóvá teszi a hatalmi, társadalmi viszonyrendszereket, amelyekben a szexuális abúzus előfordul, láthatóvá teszi a traumatikus hatásokat, ezáltal nem

⁹⁰ Uo.

⁹¹ Uo.

⁹² VIRGINÁS, i.m., 45 – 46..

⁹³ VAJDA, i.m.

csak érzelmi, empátikus viszonyulást kelt a nézőben, de tudatosságot is. Mindezek a szempontok és az ezek mentén tett észrevételek arra a kérdésre is segítenek választ adni, hogy feltárható-e a trauma „nyomtalan nyomai”. És a válasz: a trauma közvetíthető, így létre tudja hozni azt az interszubjektív, szolidaritáson alapuló kapcsolati hálózatot, amely lehetővé tenné a nőkhöz való viszonyulás megváltozását. Végül, mint láttuk, megalapozottak azok a kategorizálások, amelyek a filmet valamely (vagy akár egyszerre több) műfaj keretén belül szituálják. Azonban az is kiderült, hogy nem lehet abszolutizálni ezt a besorolást, hisz a film egyéni látás- és alkotásmódot is mutat, árnyalja a trauma témáját, és újra is értelmezi a műfajfilmes megoldásokat. Azonban a műfajfilmes konvenciókkal együtt azok a jelenetek, amelyek az egyéni vagy kollektív trauma emlékét vagy hatását esztétizáló képekben, érzelmi reakciókat célzó, non-diegetikus zenét használó módon reprezentálják, könnyebben befogadhatóvá teszik a traumatapasztalatot, és eltörölhetik a reprezentáció megrendítő jellegét.

Az utolsó snitt – Összegzés és záró gondolatok

A regény és film vizsgálatából láthatóvá vált, hogy a két alkotás között levő jelentősebb eltérések inkább a cselekmény és a szereplők szintjén adódnak, ugyanis a film nem tud minden cselekményszálat és mellékszereplőt bevonni. A Vlagyivosztokról szóló részek például teljesen hiányoznak a filmben, emiatt a Zara története is, de főleg a Lindáé, illetve a transzgenerációs traumák ábrázolása kissé leredukálódik. Azonban nem is kötelessége a filmnek a regényt teljes egészében követni, hisz akkor nem lenne önálló alkotás, ahogy én sem arra vállalkoztam, hogy számba vegyem, hogyan redukál a film. (Ami egyébként azt sugallná, hogy az eredeti alkotás, a regény sokkal felsőbbrendű és igényesebb. Ez pedig nyilvánvalóan téves feltételezés.)

Azonban ha az összehatást nézzük, illetve a strukturális-narratív felépítését a két műnek, jelentős kapcsolódási pontokra lelhetünk. Beigazolódni látszik az a hipotézisem is, hogy mindkét alkotás árnyaltan mutatja be a trauma kérdését, illetve nem csak tematizálja a trauma elbeszélhetőségét, de be is olvasztja sajátos nyelvezetébe. Ugyanis a trauma nyomot hagy a filmes és irodalmi elbeszélésen, mindkettőre jellemző lévén a fragmentáltság, a flashbackek, poszttraumás emlékbetörések. A traumatikus tapasztalatról és emlékezetéről is hasonló kép rajzolódik ki a két műben: a traumára adott elsődleges reakció a disszociáció, elfojtás, szégyen, és hallgatás. Ugyanakkor a trauma átadható, képes generációkat összekötni, nem

csak a transzgenerációs traumaátadás szempontjából (melynek egyik ága, a Talvit érintő szál egyébként szintén nem jelenik meg a filmben), hanem a tanúságtétel és az egymás tudatalatti megértése általi interszjektív kapcsolatok felől nézve is. Ezek kialakításában, és a trauma reprezentálhatóságában, sőt, magának a történetnek az olvasó/néző fejében történő összerakásában fontos szerepe van a nem nyelvi médiumoknak, a mi esetünkben főként a fényképeknek. Az írott médiumok, mint a jelentések, újságcikkek, jobban be tudnak ágyazódni a regénybe. A film esetében viszont ott vannak például a zenei betétek, amelyeknek hangulatkeltő hatásukon kívül más funkciói is lehet. Gondoljunk csak a film elejére, amikor Aliide a rádiót hallgatva olvassa az újságot, és közben az Észt Szovjet Köztársaság himnusza megy, utalva Aliide politikai állásfoglalására; vagy, amikor a fiatal Aliide pakolás közben a *Kangastus* (magyarul délibáb) című dalt hallgatja gramofonon, amely mintegy előreutal tallini vágyainak illúzióvá, köddé válására. Nem csak azt látjuk, hogy a két médiumnak megvannak a saját egyedi eszközei, megoldásai, de arra is láthatunk példát, hogy hatással vannak egymásra. Ugyanis a regény is él filmszerű megoldásokkal, és fordítva, a film is él regényszerű megoldásokkal. Például a regényben is vannak gyors vágások, mint a Hans és Ingel megismerkedésétől a házasságukig tartó periódusnak, házasságuk első éveinek, a szovjet, majd a német megszállásnak leírásában. A felgyorsulás – lelassulás dinamizmusa tetten érhető a regényben is, vagy a kamerafókusz hatására rájátszó leírások. Ugyanígy a filmben is vannak regényszerű megoldások, például a konkrét szövegek beemelése a regényből, és ezek közvetlen megjelenése (Aliide levele Ingelnek, Hans naplója).

Sofi Oksanen és Antti Jokinen is átlátta, hogy ahhoz, hogy a mindennapi életben is változás történjen a nők megítélésében, az ellenük folytatott örökös kizsákmányolás és az őket elnyomó diskurzusok megszüntetésében, szükség van az olyan művészeti alkotásokra, amelyek nem elfedik, hanem komplexitásában és valóságosságában mutatják meg a problémát, miközben mély és feledhetetlen nyomot hagynak bennünk, lelkünk legelásottabb mélyeire hatolva. Vannak dolgok, amelyek csak úgy szüntethetők meg, ha láthatóak. És valami úgy tehető láthatóvá, ha beszélünk róla. Az irodalom és a film pedig kiváló alkalom és indíték arra, hogy merjünk beszélni arról is, amiről azt gondolnánk, nincs hozzá nyelvünk.

Bibliográfia

Primér irodalom:

OKSANEN, Sofi, *Tisztogatás*. Ford. Pap Éva. Scolar, Budapest, 2010.

Szakirodalom:

BORGOS Anna, *Soft Oksanen: Tisztogatás*, 2012.
<http://gyogyitonokert.hu/wp/gyogyitonok/konyvajanko/> (utolsó megtekintés: 2023.12.23.)

BOZSÓ Georgina: A megtisztulás felvonásai Margaret Atwood: *Fellélegzés* és Sofi Oksanen: *Tisztogatás* című műveiben, SZKHOLION 11: (2), 103-110, 2013.

DÁNÉL Mónika – PIEDNER Judit, Klikkrec (Sofi Oksanen: *Tisztogatás* c. könyvéről). *Látó*, 24 (6), 2013.

DONNELLY, K. J.: *Occult Aesthetics. Synchronization in Sound Film*. Oxford University Press, New York, 2014.

DÖMÖTÖR Ági, *Csak a fekete autó és az erőszak örök*. 2010,
<https://www.origo.hu/kotvefuzve/blog/20100928-sofie-oksanen-tisztogataskritika.html> (utolsó megtekintés: 2023.12.23.)

FLEISZ Katalin, Válság és trauma nyelvi elmondhatósága. Sofi Oksanen: *Tisztogatás*. *Korunk*, 24(2): 99–102, 2013.

FELMAN, Shoshana–LAUB, Dori: *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. Routledge, New York–London, 1992.

GYÜRKY Katalin, Biztos benne, elvtársnő? Sofi Oksanen regényeiről. *Jelenkor*, 55(11): 1124, 2012.

HERMAN, Judith Lewis, *Trauma és gyógyulás. Az erőszak hatása a családon belüli bántalmazástól a politikai terrorig*. Háttér Kiadó, Kávé Kiadó és a NANE Egyesület, Budapest, 2003.

HIRSCH, Marianne, The Generation of Postmemory. *Poetics Today* 29:1, Porter Institute for Poetics and Semiotics, Columbia, 2008.

HUNGLER Tímea, A melodráma műfajtörténete 1-3. *Filmtett*, 2003. (1. <https://filmtett.ro/cikk/a-melodrama-mufajtortenete-3-1>, 2. <https://filmtett.ro/cikk/a-melodrama-mufajtortenete-3-2>, 3. <https://filmtett.ro/cikk/a-melodrama-mufajtortenete-3-3>, utolsó megtekintés: 2024.04.28.)

LAPLANCHE, Jean–PONTALIS, J. B.: *The Language of Psychoanalysis*. Karnac Books, London, 1988.

LEHTIMÄKI, Markku, Invented Images: Photography, Experience, and History in Sofi Oksanen's Novels. *Image & Narrative* 20 (3), 2019.
<https://www.risejournal.eu/index.php/imagenarrative/article/view/2290> (utolsó megtekintés: 2024.06.11.)

MENKEN, Robin, *Purge, a film by Antti Jokinen*, 2013. <https://cinemawithoutborders.com/3284-purge-a-film-by-antti-jokinen/> (utolsó megtekintés: 2024.04.27.)

MENYHÉRT Anna, *Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom*. Anonymus–Ráció, Budapest, 2008.

PHAM, Annika – JOKINEN, Antti, *Love and Redemption in Antti Jokinen's Purge*, 2012.
<https://trustnordisk.com/content/love-and-redemption-in-antti-jokinens-purge> (utolsó megtekintés: 2024.04.27.)

RADSTONE, Susannah, Traumaelmélet: kontextus, politika, etika, ford. ANDORKA György, *Metropolis* 2018/2.

RAJEWSKY, I. O, Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialitás / Intermediality*, (6), 2005. <https://doi.org/10.7202/1005505ar> (utolsó megtekintés: 2024.06.11.)

RIDEG Béla: (Poszt)kommunista női reprezentációk és ész történelmi traumák Sofi Oksanen *Tisztogatás* című regényében. In. MOHAI Aletta – BÍRÓ Gyöngyvér (szerk.): Szakkollégiumi Füzetek 9., a Móra Ferenc Szakkollégium évkönyve, Szeged, 2021.

RIDEG Béla: Representation of traumatized women in Sofi Oksanen's Estonian historical novels. *Imágó Budapest*, 10 (1): 55-62, 2021.

RIDEG Béla, Traumareprezentációk Sofi Oksanen *Tisztogatás* című regényében. In. BENCZE Norbert (szerk.): Absolute. Alkalmazott bölcsészet konferencia. Hallgatói tanulmányok. (III.-IV.), Doktoranduszok Országos Szövetsége Nyelvtudományi Osztály Budapest, 2021.

RIDEG Béla, Traumatizált nők reprezentációi Sofi Oksanen *Tisztogatás* című regényében. A tanulmány a Nyom-Követés 5. című irodalomtudományi műhely-konferencián elhangzott *Poszttraumás emléketörések irodalmi reprezentációja Sofi Oksanen Tisztogatás című regényében* című előadás szerkesztett változata. Az előadás elhangzott: Nyom-Követés 5., Magyar Kanizsa, 2019.

SPALLACCI, Amanda, Representing Rape Trauma in Film: Moving beyond the Event. *Arts*, 8 (1), 2019.

SZABÓ Gábor, *Filmes könyv. Hogyan kommunikál a film?* Ab Ovo kiadó, Budapest, 2002.

THOMKA Beáta, Ész történelmi trilógia. Sofi Oksanen regényei. *Literatura*, 40 (4): 354–364, 2014.

THOMKA Beáta, Kelet-Európa, millenium és punk etika. Sofi Oksanen: *Tisztogatás*. *Jelenkor*, 54 (5): 572–576, 2011.

TURI Márton, Bevezetés a kiszolgáltatottságba. Sofi Oksanen: *Tisztogatás*. *Új Forrás*, 43(4): 80–83, 2011.

VAJDA Judit, A thriller műfaj története 1-3. *Filmtett*, 2003. (1. <https://filmtett.ro/cikk/a-thriller-mufajtortenete-3-1-a-kezdetektol-1955-ig>, 2. <https://filmtett.ro/cikk/a-thriller-mufajtortenete-3-2-1960-1979>, 3. <https://filmtett.ro/cikk/a-thriller-mufajtortenete-3-3-1980-tol-napjainkig>, utolsó megtekintés: 2024.04.28.)

VARGA Katalin. A transzgenerációs hatások az epigenetikai kutatások tükrében. *Magyar Pszichológiai Szemle* 66 (3): 507–5, 2011.

VIRGINÁS Andrea, Trauma és western „kis nemzeti mozi” kontextusban. A vadászat, a Kutya és a Kojot példája. *Metropolis*, 2018/2.

WALKER, Janet, Trauma cinema: false memories and true experience. *Screen*, 42 (2): 211 – 216, 2001.

WITT-BRATTSTRÖM, Ebba, *The Dark History in Sofi Oksanen's Writing*, 2014. <https://nordicwomensliterature.net/2014/12/01/the-dark-history-in-sofi-oksanenswriting/> (utolsó megtekintés: 2024.06.11.)

ZENTAY Nóra Fanni, A kép-hang aszinkronitás tendenciái a késő modernista filmben. *Metropolis*, 2015/2.